

الأصول الدراوية في الشعر العربي

د. جمال الخطاط

الأصول الدرامية في المسرح العربي

د. جلال الخياط

دار الرشيد للنشر

١٩٨٢

لجمهورية العراق
مستورات وزارة الثقافة والاعلام
سلسلة دراسات

(٣٠٤)

مقدمة

أبداع الغنائيون قصائد ، وأعجبوا بما فعلوا ، وطوقوا ابداعهم بأغراضٍ ومضامين محدّدة ، واستنفدوها بأعادةٍ ومحاكاةٍ وتكرار . وتطلّع القارئ ، عبر أجيال ، الى أكثرَ من هواجسٍ خاصةٍ معادةٍ ، ونوازع رومانسية ضيقة ، وموضوعات معينة لا تهم ، في كثير من الأحيان ، الا أصحابها بفرديتها . وخذل شعراءُ القارئَ بالتزامهم نهجاً لا يحدون عنه ، يثقلونه بالتقليد ويستهلكونه بأنماطٍ ثابتةٍ ، ولم تدفع أصالة شعرائنا الكبار الى تجاوزٍ وتفوقٍ واثارةٍ في البحث عن مضامين جديدة وأشكال مبتكرة تحتويها .

وظل الشعر غنائياً ، ولا يخلو شعر أمة من الغنائية ، وليس لأحد أن يلغيها ، على الا تطغى وتسود فثمت الأنواع الشعرية الأخرى التي تبدأ ، أول ما تبدأ ، فيها ومن خلالها ، وأورث الاصرارُ على الغنائية ، وموضوعاتها الرومانسية السائدة ، المتلقين احساساً بظلمٍ عاطفي ، وصار الشعر التقليدي تعويضاً واسقاطاً ودواء غير شاف لمرض متخيل وهمي .

وبدت مضامين 'شعرية' عابثة عارية تبحث عما ينتشلها ويحتويها في أجواء تحددها . وان استطاعت الرومانسية أن تكسو الغزل والمديح والرثاء والهجاء أردية شفافة واسعة وأن تبرر النفاق والتزييف في عالم الكلمة . فان الشعر ، في واقعه وطماحه ، أوسع وأشمل وأعمق .

واهتدى شعراء الى مواقع وأشكال مغايرة . وظهرت موضوعات ومضامين غير معهودة ، وامتدت آفاق مجهولة تبحث عن رواد ، وحمل العصر الحديث ، بتحولاته وتعقيده ، الشاعر والناقد والمتلقي مسؤولية كبرى أمام الامة والتاريخ والتراث الشعري بأمثلته الجيدة الباقية .

وبرزت أهمية نزوع الشعراء الى أنماط جديدة مبتكرة ، وظهرت في أوائل هذا القرن قصائد مطولة تتداخل فيها اجواء متنوعة ، نراها في شعر المهاجر وأبولو وجماعة علي محمود طه وغيرهم ، ممن أسهموا ، بقدر ما ، في المحاولات الجديدة المحدودة ، ولم يستطيعوا أن يملؤوا الرومانسية بدماء تقيها عثرات النصف الثاني من القرن العشرين .

واتفض شعراء على القوالب القديمة يحاولون أن يغيروا من أحجامها وهيئاتها ، وما عاد الشعر الغنائي ، بأسلوبه المتوارث ، يقوى وحده على احتواء تجربة الانسان المعاصر ، فقد زاحمته مرحلتا السرد والتجسيد ، وكان لابد لل مسرح أن يصبح امتدادا للشعر وللقصيدة أن تقترب من الروح الدرامية وأن تعبر عن الصراع والتأزم الذي وقع تحت وطأته الشاعر المحدث بتشابك حياته الفكرية القائمة ، وتفاعل الموروث بالوافد . وتحول القارئ من مؤيد مصفق الى مشارك في العملية الابداعية ، باستيعابه وتفهمه وتمثله ونقده للنص ، وبدأت تنحسر ظلال غنائية لتحل مكانها اجواء درامية ، وتضاءلت الاغراض القديمة ، وصار الانسان مدار مضامين شعرية تحمل سمات محلية واضحة تؤدي الى عالمية في الذبوع والانتشار .

وظهرت أشكال بسيطة من المسرحية الشعرية ، وجرت محاولات قبل شوقي ، وجاء أمير الشعراء فبونها وقدم لنا قصائد مطولة تقطع الشعر الغنائي حوارا بين شخصوها وتستمد الحدث الدرامي من التاريخ دون فهم معاصر أو رؤية خاصة أو ربط الماضي بالحاضر ، وسار على هدي شوقي كثيرون ، وظلت الغنائية طاغية .

وشاعرنا غنائي ، لغة وموروثا ، وتبقى غنائيته تهيمن على أجواء مسرحية يود أن يتدعها ، وتحل بديلا لنقص درامي يقتصر اليه ، وليس من السهل أن يسقط الغنائية لينظم مسرحية شعرية متكاملة في خطواته الأولى ما دام ذهنه يحيا في مرحلة الغناء ، ولكن الشعر الغنائي نفسه ، كأي مظهر ثقافي آخر ، قابل للتطوير . وبحدود ما تتناول من آراء نقدية ، لا تنسى الى جانب الأداة الفنية دور الثقافة والحضارة والتحول الاجتماعي .

وكان لقصائد مطالع القرن العشرين غير التقليدية ، بالرغم من قلتها ، وقصائد الشعر الحديث في بداية الخمسينات وما بعدها ، بتداخل الاصوات واتساع المضامين ، أثر في التخفيف من الظلم والارهاق الكلي الذي وقع على الشاعر الغنائي ، وسارت القصيدة خطوات جادة نحو أدب متكامل لا يؤمن بشبوت الاشكال ونمطية الافكار والنوازع .

وفي مسيرة البحث عن أرضية ثابتة متينة للشعر العربي الحديث ومضامين صادقة تكشف عن انساننا الحقيقي ، وتمثل حياته وواقعه ، وأنواع شعرية تستوعب تلك المضامين ، متطورة وقابلة للتجاوز ، تظهر لنا أهمية البحث فيما يتعدى الغنائية الصرف الى أشكال أخرى يتطلع اليها الشعر في مرحلته الحاضرة . فالقصيدة الغنائية وحدها لا تحقق بعد اليوم . كما كانت في الماضي ، للشاعر خلوداً ولأدب أمة ما مكانة عالمية . وهذه الحقيقة تحمل خذلان الشاعر المحدث ومعاناته في هذا المتعطف الخطير من تاريخ أدبنا المعاصر ومستقبله الذي لم تتضح سبله بعد .

ولم لا تكون لدينا قصيدة غنائية ، وقصة شعرية ، وقصيدة مسرحية ، وأخرى حوارية ، ومسرح شعري وشعر مسرحي فيتخذ أدبنا مواقع جديدة ؟ !

وان كنا نبحث عن هذه الاشكال في شعرنا المعاصر أو أصولها في الشعر القديم أو ندعو اليها أو تنسئ وجودها ، فهل يعني هذا أن أدبنا الضخم يفتقر اليها ؟ !

ان البحث قد يؤدي الى نتائج محددة ، أو يعني القارئ في معرفة
الاسباب والحقائق . ولا يضير أدب أمة أن يخلو من نوع شعري معين ،
في ظروف وأحوال ، وربما يورث ذلك حسرة ، ولكنه لا يعد احساسا
ينقص ، فليست الكتابة عن الجذور الدرامية في الشعر العربي ، ان وجدت ،
دفاعاً أو تغطية أو تليقاً أو وضع الشعر العربي الى جانب التراث الشعري
العالمي والقيام بدراسة أو موازنة أو مقارنة لا تصح ، والا كنا كمن يقرر أن
اليونان عرفوا الأطلال أو أحسوا بالعار لأن شعرهم خلا من البكاء عليها .

ويتناول هذا البحث قضايا تهم الشعر القديم والحديث نصاً ورأياً نقدياً ،
ربما توجي بدراسات أخرى عن الدراما وأصولها وجذورها الاولى ، وحدود
الغناء والسرود والتجسيد ، وهل يمكن أن يبدع الشاعر العربي الدراما ،
ومدى طواعية الشعر لها ، وأثر اللغة في تكوينها ، ودور النقد اللغوي والبحث
عن الجملة الشعرية والاسلوب الخاص في نمائها وتطورها ؟

ولست غايتي من كتابة هذا البحث أن أثبت أو أنفي ، بقدر ما يمكن
أن تقدم المتابعة والرأي الشخصي من حقائق وتجلو من أفكار وتوطىء
لدراسات أخرى ، وتكون بين يدي الشاعر المحدث عوناً أو منطلقاً ليدرك
تأثير موقعه المعاصر في مستقبل الشعر بما يضيف أو يقدم أو يرتضي من
أنماط شعرية . ولا تلغي الدعوة الى الشعر المسرحي النثر في المسرحية ،
والدراما تعين الشعر الغنائي على الا يسود وحده ، بعد أن مر بعهود طويلة من
التكرار والتقليد ، فيستعيد بهاءه وأصالته الى جانب الأنواع الشعرية
الأخرى .

وان كان المسرح مدرسة الشعب ، يمثل ذات الامة ويعبر عن واقعها
ومشكلاتها ، فليس لشعرائنا أن يكونوا بمنأى عنه ، في خطواته الجادة
الأولى .

الفصل الاول الدراما والشعر

حاول الانسان أن يعبر عن ذاته منذ أن وعى وجوده وبدأ يفهم واقعهم ويتطلع الى حياة أفضل غير قائمة على الحس والتخمين والغيبيات ، ومر التعبير عن الذات ، من خلال الواقع والحياة ، بأدوار ساذجة استغرقت قرونا طويلة حتى استقام فناً ، وتطور الفن بأشكال وأنواع ودراسات ومواهب حتى اقترن بالمعنى الواسع للدراما أو الروح الدرامي بانطواء أي عمل فني ، رسماً وشعراً ونحتاً ... الخ ، على حدث وصراع وهدف دون انسيابية تفقده معناه ووظيفته .

واستقلت الدراما ، بالمنحى القصصي والاداء المسرحي بنمو وتضعيد وتماسك وتوتر ومحاكاة الفعل ، وعرفت أدباً متكاملًا متطورًا يبحث عن قدرات فذة : « فالدراما اصطلاح أطلق على شكل من العمل الأدبي معد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين ... تشارك ، في طبيعتها ، العمل الملحمي أو القصصي أو القصيدة ما دامت تكشف عن حدث ، أو الشعر الغنائي اذا كان بوجاً عاطفياً ... وأصل الدراما ، مختلفة عن الفنون الأخرى ، قائم على تبادل الأفكار في الحوار ، والتشيل ، وتطور الحدث » ^(١) ، والانسان في

(١) الانسكلوبيديا ، ج ٤ ، لندن ١٩٧٤ ، ص ١٧٨٤ . وينظر : دوسن ، الدراما ، نورفك ١٩٧٧ . وينظر الفصل الخاص بالأدب الدرامي : المجلد في الأدب ، عني ينشره درنكوتر ، لندن بلا تاريخ ، ص ٨٩٣ وما بعدها . ولا شك في أن المعجمات والكتب النقدية لا يمكن أن تقدم تعريفا كاملا للدراما ، كما أن الشعر أو الفن يتأبى التعريف المحدد الجامع المانع .

حالتني الصراع ورصد المتناقضات يستطيع ، اذا ما أوتني القدرة التعبيرية ، أن يقدم إلينا انتاجاً درامياً من الطراز الأول وأن يقيم بناء فلسفياً يفسر لنا فيه الحياة تفسيراً خاصاً ناتجاً عن ممارسة مباشرة للحياة وتمثل لها^(٢) .

وتطور الشعر ، قبل مئات السنين ، باحتوائه التراجيديا نتيجة لأروع ما يمكن أن تقدمه المواهب الشعرية العالية ، « ويحتل الشعر الدرامي مكانة متميزة بين الاجناس الشعرية الاخرى . انه أكمل أنواع الشعر أو انه شعر الشعر ، يجمع بين العالمين الظاهر والباطن ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ، ولا يزدهر الا في أرقى الشعوب حضارة »^(٣) ، والمسرح « أقوى الوسائل لتعزيز مكانة العقل الانساني وتنوير الأمة بأسرها »^(٤) ، أو هو طبقاً لرأي برنارد شو : « معمل للفكر ، وملقن للضمير ، وشارح للسلوك الاجتماعي ، وترسانة ضد اليأس والبلادة ، ومعبد لرقى الانسان »^(٥) .

وغاب عنا أدب العالم القديم وضاع واندثر الا ما وصل إلينا ، أو يصل ، من محاولات فنية أولى تبرهن على ادراك الانسان التام للعلاقة القائمة بين الروح الدرامية والفنون : « فالدراما ولدت من وعي شامل مشترك »^(٦) ، ولا نعدم بحوثاً ونصوصاً في معرفة أبناء وادي الرافدين

(٢) عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٨٤ .

(٣) حياة شرارة « بيلنسكي والجناس الأدبية » ، مجلة الثقافة ، العددان ١١ ، ١٢ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٨٩ .

(٤) أريك بيتهلي ، نظرية المسرح الحديث ، ت يوسف عبدالمسيح ثروة ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ٤٥٢ .

٧٦ - صفحة

(٥) المصدر السابق ص ١٦٧ .

(٦) اشلي ديوكس ، الدراما ، ت محمد خيرى ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٥٠ .

للملاحم والقصص (٧) ، ومحاولات تمثيلية جرت في وادي النيل (٨) ، وفي أماكن أخرى من العالم (٩) .

وتبدأ الدراما : « الابداع السامي ، الواحد ، غير المتجزئ الذي خلقه الذهن الانساني » (١٠) ، نصاً ونقداً وتفسيراً عند الاغريق (١١) ، وقد خذل البعد التاريخي الأمم الأخرى التي سبقت في الريادة ، وان أتت بأشكال أكثر بدائية ، فالدراما اقترنت بالطقوس الدينية قبل آلاف السنين ، وقبل أن يطلب من اليوت عام ١٩٣٥ أن ينظم مسرحية : جريمة قتل في الكاتدرائية ، لتعرض في مهرجان كاتبري (١٢) ثم يعتذر بأنه كان مبتدئاً حينما كتبها (١٣) ، « واختلطت الدراما بالرقص والموسيقى وبأشكال شعرية غالباً ما تكون موزونة وهي أبدأ مقفاة » (١٤) ، ولا يمكن لمسرحية شعرية أن تلتزم قافية واحدة والا أصبحت قصيدة طويلة مملة .

(٧) ملحمة جلجامش ، ت طه باقر ، بغداد ١٩٧١ . عبد الحق فاضل ، هو الذي رأى ، بيروت ١٩٧٢ . ساندريس ، قصائد الجنة والنار في العراق القديم ، لندن ١٩٧١ . عوني كرومي ، « اطروحة في المسرح العراقي القديم » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٣ وما بعدها .

(٨) ينظر : كليفوردي ليج ، المأساة ، ت عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ٢٣ . وينظر : طاهر الطناحي « ذكريات عن شوقي » مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٨٩ ، ١٩٠ .

(٩) لتتبع أولية المسرح وعلاقته بالطقوس الدينية ينظر : عزمي الصالحى « أولية المسرح » مستل من مجلة كلية الآداب ، العدد ١٤ ، بغداد ١٩٧١ ، ص ٤٣١ وما بعدها .

(١٠) بينتلي ، ص ٣٠٩ .

(١١) ينظر : فلكنر : المسرح الاغريقي والدراما ، شيكاغو ١٩٢٢ . علي جواد الطاهر : الفصل الخاص بالمسرحية ، مقدمة في النقد الأدبي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٨٧ وما بعدها .

(١٢) يامبر جاسكوين ، الدراما في القرن العشرين ، ت محمد فتحي ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ١٩٥ .

(١٣) اليوت ، الشعر والدراما ، لندن ١٩٥٠ ، ص ٢٢ .

(١٤) الانسكلوبيديا ، ص ١٧٨٤ . ديوكس ، ص ٧ .

ومما اضاع على المصريين ، تقدماء مسرحياتهم ونصوصها وطقوس تمثيلها أنها كانت تجري سراً ، فهيرودوت يصف لنا تمثيلات يسميها المصريون القدماء (الأسرار) ، ويقول : « ولو أنني أعرف الكثير عن حقائق هذه الامور أمراً أمراً فلسوف يرخى لساني الصمت المقدس على كل ما رأيت » (١٥) ، « وسر هذا الصمت أن الكهنة المصريين كانوا لا يقيمون هذه الشعائر الا بعد أن يوصدوا أبواب المعبد في وجوه الزائرين . فان أذنوا لأحد بالدخول ليشاهد كيف يمثلون قصة الاله المعذب استحلفوه الا يفشي لأحد شيئاً مما رأى » (١٦) .

ومنذ كراتيس أول شاعر أثيني هجر الشعر الايامبي وابتدأ صناعة قصص وحكايات ذات معنى عام (١٧) ، ومنذ أن نسبت التراجيديات الى تيسيس (١٨) ، ومع أوليات أسخيلوس (ولد ٥٢٥ ق م) الذي أدخل الممثل الثاني وقلل من شأن الجوقة وجعل للحوار المقام الأول في التمثيل (١٩) ، « وقيل انه هو الذي جعل الاثنين - فيما بعد - ثلاثة . . . واهتم بالملابس في تنويعها ومناسبتها للشخص والاحوال وصقل الأقنعة ورعى الاخراج رعاية خاصة » (٢٠) . فعد مؤسس النزعة الدرامية ، ما لم تدحض وقائع جديدة هذه الحقيقة ، اقترن الفن بالدراما ، ولا يخلو أي أثر فني عال ، قبل اسخيلوس وبعده ، من نزعة درامية وكأنها شرط في الابداع . وتهياً للفن الدرامي ناقد

(١٥) ، (١٦) لتفصيلات أكثر ينظر : لويس عوض ، دراسات في أدبنا الحديث ،

المسرح - الشعر - القصة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٦ وما بعدها .

(١٧) كتاب ارسطو طاليس في الشعر ، نقل ابي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني الى العربي ، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري محمد عياد ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٤٦ .

(١٨) ديوكس ، ص ١٧ .

(١٩) كتاب ارسطو ، ص ٤٢ ، وينظر : جورج تومسن ، اسخيلوس وأثينا : دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما ، ت صالح الكاظم ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٥ .

(٢٠) الطاهر ، مقدمة في النقد ، ص ١٩١ ، ١٩٢ .

كبير دفع الدراميين طوال قرون أن يصلوا بالقاعدة الى الابداع غير القائم على
التنظير والتحديد •

وكان فن الشعر لأرسطو منطقاً حقيقياً للنقد ولدراسات متتالية حتى
الوقت الحاضر : « لأن المسائل التي يثيرها في موضوع التراجيديا والكوميديا
وشعر الملاحم ما تزال بالنسبة الينا قائمة تدب فيها الحياة ، وذات صلة وثيقة
بما يعرض لنا من مشكلات في هذا المجال ، فلا غرابة - اذن - ان رأينا طائفة
كبيرة من أبرع النقاد تتناوله وتختلف في تأويله وشرحه » (٢١) ، وما زال
أرسطو يحظى بمناقض أو معترض على آرائه أو شارح لها ، ولاسيما قضية
الوحدات الثلاث التي أهلها شكسبير (٢٢) « ولو أنه في هاملت حافظ على
مكان واحد تقريباً ، وفي عطيل ، ما عدا الفصل الأول ، حافظ على مكان واحد
وعلى زمان محدد بشكل غامض » (٢٣) ، وكان موقف فيكتور هيجو
والرومانسيين من الوحدات صارماً ، بعد أن سادت ، عن طريق الخطأ ، قروناً
حتى أن كورني حوكم أمام الأكاديمية الفرنسية لتخليه عنها وعدم الالتزام
بآراء أرسطو • وانحسرت قضية الوحدات وفقدت تأثيرها وبقيت وحدة
الحدث أو الموضوع ، الا أن أرسطو لم يقدم وحدة الزمن قاعدة لا يمكن
إغفالها : « فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة
(أي نهار واحد) أو لا تتجاوز ذلك الا قليلاً ، أما الملحمة فهي غير محدودة
في الزمان ، على أنهم كانوا يتسمحون قديماً في التراجيديات بمثل ما يتسمحون
به في الملاحم » (٢٤) ، والنص صريح وتقعيد الوحدات وهم تاريخي شائع ،
كان كورني وغيره ضحية له ، فأرسطو يشير الى وحدة الزمن عن طريق

(٢١) كتاب أرسطو ، مقدمة زكي نجيب محمود ، ص ٥٠

(٢٢) ديوكس ، ص ٣٩ ، وينظر : الطاهر ، ص ٢٠٤

(٢٣) كليفورد ليچ ، ص ٩٩

(٢٤) كتاب أرسطو ، ص ٤٨ • وينظر : الطاهر ، ص ٢٠٣ وما بعدها

استقراء المسرحيات اليونانية ، ولم يشأ أن يتتبع قاعدة ، ولم يتبن سوى وحدة الحدث التي أصبحت قوام أي عمل فني جيد : « والوحدة الفنية عند أرسطو وحدة عميقة تسري في أجزاء العمل الفني مسرى الحياة نفسها ، فالعمل الفني عنده أشبه بالكائن الحي الذي يعمل في توافق وانسجام وتكامل بين أعضائه • وأرسطو يتناول تحت هذه الفكرة نمو العمل الفني من الفكرة الكلية الى التفصيلات » (٢٥) ، أو لعله أراد التفصيلات التي تقود الى الفكرة الكلية ، ويلقى رأي أرسطو صدىً في تلخيص ابن سينا : « فانه كما يجب أن يكون الكلام محدوداً من جهة اللفظ كذلك يجب أن يكون محدوداً من جهة المعنى ، ويكون فيه من المعاني قدر يوافق الغرض ولا يتعداه الى احوال واعراض للمقول فيه خارجة عنه ••• وأما أوميروس فانه كان يخالفهم ويلزم غرضاً واحداً ونعم ما فعل ••• فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة : أن يكون مرتباً فيه أول ووسط وآخر ، وان يكون الجزء الأفضل في الوسط وأن تكون المقادير معتدلة وأن يكون المقصود محدوداً لا يتعدى ولا يخطئ بغيره ••• ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقص - فان الشيء الذي حقيقته الترتيب اذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ، وذلك لأنه انما يفعل لأنه كل ، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالاجزاء ، ولا يكون كلاً عندما لا يكون الجزء الذي للكل » (٢٦) ، وللتراجيديا عند أرسطو حبكة وشخصية وفكرة ، وعناصر هي اللفظ والايقاع والنعم ، وما يقدمه المشهد من تجسيد امام المترجمين : « وهنا نلاحظ أن المشهد يعتمد على الرؤية البصرية ، والرؤية بدورها تنصب على مكان ، في حين أن أرسطو كان قد جعل الشعر كله ، بما فيه التراجيديا ،

(٢٥) كتاب أرسطو ، ص ٣ •

(٢٦) هذا النص مقتبس مع حذف من ماركوليث . الكلام على الشعر للمعلم الأول وبعض المتأخرين . لندن ١٨٨٧ ، ص ٩٩ ، ومن كتاب أرسطو ، ص ١٤ •

مندرجاً في التسابع الزمني ، لا في الرؤية المكانية » (٢٧) ، وتقوم نظرية أرسطو على المحاكاة (قوام الشعر) التي تتخذ احدى صورتين : « فهي اما محاكاة بالرواية السردية ، او محاكاة بالتمثيل المسرحي ، وعلى أساس هذا التقسيم نميز بين الملحمة والمسرحية ، اذ المسرحية ، دون الملحمة ، تحاكي الفعل بالفعل نفسه ، وأما الملحمة فتحاكي الفعل بالرواية عنه » (٢٨) ، والفعل الذي جاءت لتمثله التراجيديا يشترط أن يكون فعلاً كاملاً ، وأعظم اجزاء التراجيديا نظم الاعمال ، فهي ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة ، والغاية هي فعل ما وليست كيفية ما (٢٩) ، ويعقب ابن سينا أن الطراغوديا : « محاكاة (تخيل) فعل كامل الفضيلة عالي المرتبة بقول ملائم جداً لا يختص بفضيلة جزئية ، يؤثر في الجزئيات لا من جهة الملكة بل من جهة الفعل محاكاة تنفعل لها الانفس برحمة وتقوى » (٣٠) ، ولم يستطع مفكرون كثيرون أن يتخلصوا من الخلط بين الفن والرمي الأخلاقي المباشر . والمحاكاة ، طبقاً لرأي أرسطو ، ليست تقليداً أو نقلاً حرفياً عن الوجود الخارجي ، فالشاعر والرسام وكل صانع صورة قد يحاكي الاشياء الموجودة وقد يحاكي الاشياء التي يقال انها موجودة أو الاشياء التي ينبغي أن توجد (٣١) ، أو الاشياء التي يحسها ويتأثر بها ويعبر عنها في عمله الفني ، والمخيلة بحدود تعبير ابن سينا : مستودع الصور الحسية فهي تخزن الصور التي يؤديها اليها الحس ، والفكر قد يعمل في هذه الصور بالتركيب والتحليل (٣٢) .

(٢٧) كتاب أرسطو ، مقدمة ، ص ١٠ . وينظر ، الدراما التراجيدية عند اليونان ، اكسفورد ١٨٩٦ .

(٢٨) كتاب أرسطو ، مقدمة ، ص ١٠ ، ط ٠ وينظر : بوجر ، نظرية أرسطو في الشعر والفن ، نيويورك ١٩٥١ .

(٢٩) - (٣٢) كتاب أرسطو ، ص ٥٢ ، ٢٠١ ، ٢١٠ ، ٢١١ .

وتنعكس الحياة في ذات الفنان فيعبر عن تأثره بها وتمثله لها واقعا أو تصورا أو اندماجا أو مزجا بين الماضي والحاضر ، ويحيل ابداعه ، بموقف خاص ورؤية متفردة ، مجالا حيويا يجد الانسان فيه ملاذا يحل أو يخفف من وقع بعض تساؤلات مضية تدور حول مجهولات هذه الدنيا ، وينقل الفنان ذلك التأثير بالتقصص أو المحاكاة عن طريق الاداة التعبيرية : اللغة ، اللون ، النغم ... الخ ، أو تشخيصه على المسرح فعلا مجسدا أمام الجماهير يصل بهم الى التطهير أو المشاركة في الفعل انفعالا وتمثلا .

ولم يقر أرسطو التمييز بين الشكل والمضمون فالمسرحية بناء قائم بذاته واحد موحد ، وكان بهذا أول من ارسى نظرية الدراما على أنها بناء عضوي (٣٣) ، وأكد أن العمل الفني خلق يعرض للواقع ويهيء تصورا أمثل له قائما على موقف للمبدع واضح وهدف يرمي اليه فيما ينشئ ويقدم من أعمال فنية ، وليس تعبيرا مجردا (٣٤) .

ومهد الشعراء الاغريق للمدرسة الارسطية في النقد بما جاء في مسرحياتهم من آراء نقدية ومناقشة أعمال الشعراء الآخرين كما فعل أرسطوفان الشاعر في مسرحية الضفادع ، وسمى احدى مسرحياته (الشعر) ، وحاول أن يربط الكاتب بفنه وأن يفسر الأدب من خلال شخصية صاحبه ، وأن يفهم شخصية الأديب بدراسة أدبه . وهي خطوة واسعة في تاريخ النقد الأدبي اليوناني ، نلاحظ صداها عند أفلاطون وأرسطو (٣٥) . واكتسبت آراء أرسطو أهمية كبرى ، وإن تجاوزها النقد الأدبي لدى

(٣٣) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، القاهرة ١٩٦٨ . ص ٢٣ .
(٣٤) ينظر للمؤلف : التعبير والخلق الفني ، صحيفة الجمهورية ، بغداد ١١-١٠-١٩٧٦ ، ص ٣ .
(٣٥) عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، بيروت ١٩٦٤ ، ص ٣٣ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٦٨ .

هذه الأمة او تلك ، بما حدث من تطور وتغيير ، وبنصوص متجددة تعدت حدود المسرحيات اليونانية القديمة التي أقام عليها أرسطو آراءه .

وبعد مئات السنين تبدو تلك الآراء كأثار قديمة تزهو بمكان لاثق في متحف ما لتاريخ الأدب ، ولكننا ، بما نظمح اليه من نهضة شعرية درامية ، لابد أن نرجع اليها ونهتدي بها ، لعلها ، مع التراث النقدي العربي والأجنبي وما طرأ على مسيرة الأدب العالمي من تحولات ، تعين الناقد في بحوث ثقافتنا أمام طغيان الغنائية وتدعو الى تقاليد شعرية درامية جديدة .

وقال ابن سينا في نهاية ما نقل من آراء أرسطو : « هذا هو تلخيص ... كتاب الشعر للمعلم الأول وقد بقي منه شطر صالح ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل » (٣٦) .

ومضت قرون وظل الشعر العربي غنائيا ، واقترب أحيانا من مرحلة السرد والحكاية والحدث ، ولكن التقاليد الشعرية السائدة والموضوعات المحددة كانت أقوى من أي تغيير ، أو أن الوظيفة السياسية ، الاجتماعية ، الفردية للشعر لم تفرض البحث عن أنواع شعرية مغايرة ما دامت تحقق الاغراض التي يسعى اليها الشاعر ومن يتوجه اليه بشعره : « وقد دلتنا الحياة على أن كل شيء في كيانها يمر بثلاث مراحل : بداية الميلاد ، ونضج العنقوان ، ونهاية الفناء ، ذلك هو دأب النبات والحيوان والانسان ، بل هو دأب الحضارات ذاتها في رأي بعض المؤرخين . فلنضع امثلتنا الفنية المركبة - اذن - على هذا المنوال ، ولنبدأ بتقديم أبطالنا الى الناس ، وهم يعانون مخاض الحياة ، ولنجعلهم يصارعونها حين يتقدم عملنا الفني الى منتصفه ثم يخذلون أو ينتصرون حين توشك المسرحية على تمامها وتنتهي المسرحية نهاية حزينة أو سعيدة كالانسان في حالتيه ، ويسدل

الستار وقد ارتبط أول المسرحية بآخرها ، وأجابت نهايتها عن أسئلتها ، وانتظمت بضعة أشتات متناثرة من الحياة في كيان معماري واحد » (٣٧) ، وقضية البداية والعقدة والحل شائعة معروفة ، وقدرة الفنان الحقيقي ترفض التحديد وتقرض قواعد جديدة أحيانا لا تلبث نصوص أخرى أن تطوئها بما تبدع من أصول مبتكرة .

وارتبط الشعر بالمسرح ، ومهد هوميروس (٣٨) بأدبه الملحمي الطريق للشعر المسرحي ، « وكان كتاب المسرحية في عهد الاغريق شعراء ، وظل الأمر كذلك الى العصور الحديثة ، وما تزال بعض الآداب الأوروبية تسمي المؤلف المسرحي شاعراً ، حتى ان كان في كل مسرحياته ناثراً » (٣٩) ، ولم يتحدث أرسطو عن غير الشعر فيما عرض له من اجزاء التراجيديات ، ورأى ابن سينا أن الشعر أصل الطراغوديا (٤٠) ، « وبالرغم من أن الأدب المسرحي نشأ شعراً عند اليونان القدماء واستمر شعراً عند جميع الكلاسيكيين ثم عند عدد كبير من الرومانتيكيين بل وعند بعض المحدثين والمعاصرين مثل رومان رولان واليوت الا أن الجدل ما يزال قائماً حول صلاحية الشعر للأدب المسرحي بعد أن طغى عليه النثر حتى كاد يفرقه » (٤١) .

وان كان الممثل قد بدأ شاعراً ، والشاعر قد بدأ ممثلاً ، ليس عند الاغريق فقط ولكن في أعماق الجاهلية أيضاً ، فان الدراما عدت في التاريخ الأدبي : « فرعاً من فروع الشعر » (٤٢) . قبل ييتس واليوت بمئات السنين

(٣٧) صلاح عبد الصبور ، وتبقى الكلمة ، دراسات نقدية ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ١٢ ، ١٤ .

(٣٨) ينظر : درنكوتر ، ص ٣٧ وما بعدها .

(٣٩) توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٤٩ .

(٤٠) كتاب أرسطو ، ص ٥٠ ، ٢٠٢ .

(٤١) محمد مندور « مسرحيات شوقي » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١١٦ .

(٤٢) الانسكلوبيديا ، ص ١٧٨٤ .

لطواعية الشعر في التعبير عن الفرد من خلال النوع واحتوائه الخاص والعالم برؤية متميزة للشاعر وقدرة على ترتيب الأحداث بعيدة عن النقل الحرفي تقدم البديل وتضع الحلول في إطار من جو أدبي موحد مكثف ، فالشاعر يبدع الواقع صورة فنية تطمح الى الأفضل « وقد سادت فكرة أن الشخصيات الدرامية يجب أن تكون أكبر من الحياة كما أن اللغة الدرامية يجب أن تكون أكبر من النثر » (٤٣) ، إلا أن العراة تكمن في أن ما يعبر عن الحياة يجب أن يكون أكبر من الحياة ، وهذا ما قاد أحيانا إلى الشعر واللغة الشعرية الفخمة المصطنعة . ولكن الشعر الجيد يعبر عن طواعية من النثر في التعبير عن الأحاسيس البشرية بأشياء دقيقة وسعة وشمول ، ولهذا السبب بالذات كان الماسي الكلاسيكية وحى الحديثة منها تشددت في تأثيرها العميق الأعوار في النفس الانسانية ، وبقيت فائزتها على تحريك المشاعر والأحاسيس ، وتطوع أغراضها الدرامية والتشعرية ، وفي توسيع آفاقها الوعظية ، وتذليلها للمواصفات الفنية ، وشهد انتباه الجمهور إليها ، أما ذلك فلم يكن إلا القول : ولادة الاستبان حينما نراه والذين من ولفع اهتمامه دائما ، لكنهم لم يملأوا إلا ظارا وهو أن الشعر ، ولو لم تكن من مستلزمت الفن المسرحي بالضرورة ، فإن أعظم المسرحيات كانت شعرا » (٤٤) ، وأن الشعراء هم الذين أبلسوا الأراجيداء اليونانية وأن اليونانيين هم الذين قدسوا فروع الطاعة لديونيوسوس إله الفن الدرامي ، ولكن ذلك لا يعني أن مسرحيات عظيمة أخرى لم تكتب ، وكل شاعر درامي عظيم هو ممثل دائما منذ عهد أeschylus إلى موليير مروراً بلوب دي فيتا وشكسبير « ولا يعني هذا أن يعنلي

- (٤٢) التي هي لغة فنية فاعية ، إنما فاعية من جهة : (٧٥) « ولقد كان (٤٤) يوسف عبد المسيح ثروة ، الشعر والفنون ، مختارات من الأبحاث المقدمة لمرجان المرشد الثالث ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ١٥٢ . (٤٥) بينتلي ، ص ٣١٠ .

خسبة المسرح ليمثل فعلا ولكن أن تكون له قدرة التقمص والتمثيل الى جانب كونه مبدع مسرحية شعرية .

ان محاولة النشر للاقترب من روح الشعر ، وتخلص الشعر من الحذلقه والتزويق والبلاغة المفتعلة واقتترانه بالاسلوب الواقعي اليومي حداً من البعد بين الأدائين » وواجه لوركا المشكلة التي واجهها اليوت ، كان كل منهما شاعرا في المقام الأول يجتذبه المسرح قبل كل شيء امتداداً للشعر . فكيف يتسنى لهما أن يمزجا شعرهما في المسرحيات ويخلقا حلما شعريا مقبولا ، كيف تتجنب مجرد زخرفة الدراما بالشعر ، وكيف نجعل جمهورا عصريا يقبل النتائج ؟ « (٤٦) ، والشاعر المسرحي يحمل الجمهور أن يستمع الى اسلوب تعبير درامي وليس الى شعر محض ، وحين نشاهد مسرحية شعرية يجب أن نبعد عن أذهاننا أننا نصت الى مجموعة قصائد تلقى ، والمسرحي ، حين يكتب بأسلوب ثري مختار ، لا يوقع بمشاهديه لأن الحوار لم ينظم شعرا ، وأي لون من هذين الأسلوبين ، اذا أورث الاحساس بالاغتراب عن الواقع يفترض فضله ويقرر اتحساره عن البناء الدرامي ، وما أكثر الشاعرية في اعمال كتاب المسرح النثري : « أليس تشييكوف شاعراً من أرفع طراز ؟ ألا تفيض مسرحية كالتورس بالشاعرية المرسلة ؟ والمتحدثون بهذه الشاعرية ليسوا نبلاء ولا أباطرة ولا آلهة ولا أنصاف آلهة ولكنهم رجال ونساء عاديون ، وصبية وصبايا يافعون ، وحتى برنارد شو في مسرحه الفكري كثيراً ما نجد فيه روح الشعر ، ولعلنا هنا نستطيع أن نستشهد برأي قاله اليوت في إحدى مقالاته النقدية وهو أن لغة الشر الرفيع في المسرح هي كلغة الشعر تماما . كلتاهما لغة غنية مكثفة وافرة الايقاع » (٤٧) ، وحين تكون لغة الأدب هي لغة الحياة ، لا اصطناع طرق

(٤٦) جاسكوين ، ص ٧٤ .

في التعبير توجي بالغطسة والتعالي ببلاغتها المفتعلة ، وكأنها فوق قدرة البشر فيما يحسون ويعبرون ، تنطوي الفروق بين الشعر والنثر اذ يصلان الى مستوى أدبي يحقق شرط الاسلوب المتميز ، وللمسرحي أن يختار الشعر أو النثر أو الاثنين معاً طبقاً للموقف والفكرة والمشهد : « ان المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة ، ولكنه قطعة مكثفة من الحياة ، ولذلك فان الشاعرية هي الاسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد . والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الاحوال بل ان كثيراً من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية أوفر من بعض المسرحيات المنظومة ، ويكفي أن يقرأ الانسان شاعراً معاصراً كأونيل ليدرك كيف استطاع أن يقترب من روح الشعر في معظم اعماله المسرحية ، رغم أنه يكتبها نثراً ، وبهذا المعنى وحده يقال ان أونيل هو أقرب الكتاب العالمين الى التراجيديا اليونانية » (٤٨) ، ومسألة كتابة المسرحية بالشعر أو النثر نسبية تختلف باختلاف المسرحيين ومواهبهم وأساليبهم وباختلاف مفهوم الشعر لدى النقاد والمشاهدين ، ان كان تعبيراً فحماً بعيداً عن الحياة مليئاً بالافتعال والتزويق ، أو كان نابعاً من الواقع سهلاً مقبولاً ، فبعد أن كتب ايسن النرويجي : « مؤسس الوعي بالمسرحية الأوربية الحديثة » (٤٩) مسرحيات شعرية هجر الشعر الى النثر : « ان أكثر ضروب الفن مشقة هو فن كتابة اللغة الأصلية السهلة التي يجري بها الحديث في الحياة الواقعية ، فقد كانت رغبتني أن أصور الآدميين ، ومن ثم لم أكن لأجعلهم يتحدثون بلغة الآلهة » (٥٠) ، وليس الشعر لغة الآلهة الا اذا أكدنا نزعة ارسطراطية متعالية فيه ترجعنا الى الأساليب البالية المفعمة بالمحسنات اللفظية البائسة ، ويتابع ايسن رأيه : « ان الوهم الذي أردت أن أصوره هو وهم الحقيقة . لقد أردت أن أترك في ذهن القارئ انطباعاً بأن ما قرأه قد حدث في الواقع . واستخدام الشعر كان لابد مؤدياً بي الى معارضة ما قصدت اليه . فالشخصيات العديدة التي تضطرب في الحياة اليومية والتي لا وزن

(٤٧) . (٤٨) عبد الصبور ، ص ١٧ ، ١٨ .

لها ، تلك الشخصيات التي قدمتها عن قصد كان من الممكن أن تصبح غامضة ومختلطة لو أنني جعلتها جميعا ناطقة في سياق ايقاعي . اننا لم نعد نعيش في أيام شكسبير ، وعلى الاسلوب أن يماشي درجة المثالية التي يتم نقلها الى العرض الدرامي بأكمله ، ان تمثيليتي ليست مأساة بالمفهوم القديم ، فقد كانت رغبتني أن أصور البشر ، ولهذا فلن أجعلهم ينطقون بلغة الآلهة »^(٥١) ، ولم يدرك ابسن أن الشعر يمكن أن يقترب من اللغة اليومية المعتادة وأن يحتوئها ببساطة أسرة وانه لا يختص بالآلهة أو أنصاف الآلهة وحدهم ، ولكنه يعدل ، فيما بعد ، عن رأيه : « اني أذكر بلا شك أنني أطلقت ذات مرة قولاً يحمل الاستهانة بالشعر ، وكان نتيجة لاتجاهي الوقتي بالنسبة الى ذلك الشكل الفني »^(٥٢) ، ولم يستطع أبداً أن يتخلص من روح الشعر ، يقول براد بروك : « كبح ابسن جماح الشاعر في نفسه ولكن هذه القوة المكتوبة تبعث النور في كتاباته كلها ماضية اياها ليس فقط ذلك التركيز الثري الحاصل في بيت الدمية ولكن ايضا ذلك التماسك الموحد الخاص بما هو رمزي »^(٥٣) ، وليس لهذا السبب وحده وجد برنارد شو ، رائد المسرح الواقعي في انجلترا ، أن ابسن أكثر أهمية من شكسبير : « لقد وضعنا شكسبير فوق خشبة المسرح ، ولكنه لم يضع مواقفنا . ان ابسن يسد النقص الذي خلفه شكسبير . انه يمنحنا ليس فقط ذواتنا ، ولكنه يعطينا ايضا مواقفنا . واحدى نتائج هذا العمل هي ان مسرحياته تصبح بالنسبة لنا أكثر أهمية من مسرحيات شكسبير . أما النتيجة الثانية فهي أنها قادرة على ايلامنا بقسوة ، بالاضافة الى افاعنا بأمال مستثارة للفكاك من اسار الطغيان المثالي ، وبرؤى متشوفة الى حياة أكثر عمقا في المستقبل »^(٥٤) ، وشو يصدر هنا ، شاء أو لم يشأ ، عن عداء لشكسبير ، وقد جاهر باحتقاره : « ولو قيض له أن يستخرجه من قبره لرجمه

(٤٩) - (٥٤) ريموند وليمز ، المسرحية من ابسن الى اليرت . ت فائز اسكندر ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ١٤٨ ، ٢٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٠٨ ، ٥٨ .

بالأحجار ليستريح» (٥٥) ، وثورة ابسن على الأساليب الشكسبيرية لا تقل خطراً عن ثورة شكسبير على أساليب سوفوكليس ، ومسرح شكسبير مسرح الأشراف ، قبل الانقلاب الصناعي ، أما مسرح ابسن فمسرح الرجل العادي (٥٦) ، وأعاد ابسن : « الدراما الى حظيرة الواقعية الصارمة وعلم كتاب المسرحيات اصول فن الدراما الجديدة » (٥٧) ، وانحازت المسرحية بعد ابسن : « البرجوازي الصغير » (٥٨) الى الشعر بالرغم من آراء نقاد معارضين ، منهم الناقد المسرحي سارس الذي يرى أن الشعر الجيد يقتضي عمقا وثراء في الفكرة والصورة والصياغة ، وكل هذا يفلت افلاتاً من أذن السامع أو يلقي برداً وفتوراً على حركة الحوادث المسرحية ، ويصح العكس احياناً فالشعر الرديء قد يخدم الرواية المسرحية ، والشعر الرديء هو الكلام المنتفخ بالأقوال الماثورة التي يعرفها الجمهور سلفاً فتمس ذاكرته وتهيج أشجانه فتطلق أكمه بالتصفيق دون أن يعي أو يفكر (٥٩) ، وليس لنا أن نقف وقفة طويلة أمام هذه الدعوة الخائبة الى الشعر الرديء .

ولقيت المسرحية الشعرية دعماً من شعراء كبار ، في مقدمتهم بيتس ، أعظم شاعر محدث نظم بالانكليزية (٦٠) ، وان أكد بينتلي أن اتاجه واليوت

(٥٥) علي الراعي ، مسرحيات ومسرحيون ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٩٢ .

(٥٦) ينظر : لويس عوض ، في الأدب الانكليزي الحديث ، القاهرة ١٩٥٠ ، ص ١٤٥ وما بعدها .

(٥٧) أريك بينتلي ، المسرح الحديث ، دراسة في الدراما ومؤلفيها ، ت محمد عزيز رفعت ، مراجعة احمد رشدي صالح ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٨١ .

(٥٨) المصدر السابق ، ص ١٨١ .

(٥٩) الحكيم ، ص ١٨٩ .

(٦٠) ديفيد لوج ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، لندن ١٩٧٢ ، ص ٢٧ .

ولوركا : « لا يبدو في نظري مركز الانطلاق لتطور الدراما » (٦١) ،
« ومن المهم ان نلاحظ عملية الصقل العنيفة التي أدخلها بيتس في الشعر
ليعده لأغراض الأداء التمثيلي » (٦٢) ، واستطاع أن يسخر الأدب في سبيل
التعبير عن الواقع والحياة فاتجه الى المسرح « وكان البحث عن الشكل الدرامي
عامل تهذيب لشعره مما أدى الى الكشف عن وسيلة لكتابة المسرحية بالشعر
من جديد » (٦٣) ، ويرى اليوت : « أن الروح الانسانية تجاهد في افعال حاد
من أجل التعبير عن نفسها بلغة الشعر ، فالاتجاه في المسرحية النثرية ، على
اي حال ، هو تأكيد الوقتى والسطحي ، بينما اذا كنا نريد أن نبليغ الدوام
والشمول فاننا نميل الى التعبير عن أنفسنا بالشعر » (٦٤) . وان كان في آراء
اخرى قد رفع من قدر النثر وساواه ، اذا كان جيدا ، بالشعر ، وبالرغم
مما قيل عن مسرحيات اليوت فانه بدأ شاعرا دراميا حتى في قصائده الغنائية ،
وتلك مسألة يجب أن نتنبه لها ، فالشاعر الغنائي ، في قصائده الغنائية ،
يمكن ان يكون دراميا أيضا . وكان اليوت يستهدف كشف : « الكيفية
التي يمكن أن يتحدث بها الناس في العصر الحاضر لو أنهم تحدثوا
شعرا » (٦٥) ، الا أن هناك أساليب نثرية ترقى الى مستوى الشعر وتعداه ،
وشعرا يتدنى الى المستوى النثري المتخلف ، ولا يقترن النثر بالوقتى
والسطحي دائما ، ولا يتحد الشعر بالشمول والعمق في كل الاحوال ،
ويقدر اليوت : « الا داعي للشعر اذا كان محض تزيين وزخرفة يعجب
المتفرجين فيطربون له . وللشعر أن يفصح عن فاعلية درامية لا أن يكون
نظما جميلا يقحم في العمل الدرامي . واذا كان النثر يقوم بالمسرحية فليس

(٦١) بينتلي ، المسرح الحديث ، ص ٣١١ ، وتنظر : ص ٣١٢ . وينظر رأيه المغاير
في ص ٣١٣ : « ولا مناص لكل من يقرأ المجموعة الاخيرة من مسرحياته من أن
يقدر بان بيتس كاتب مسرحي حقا لا مجرد شاعر ، ما لم يكن غبيا معتوها » .
ثم رأيه النقيض في الصفحة نفسها .

(٦٢) - (٦٥) وليمز ، ص ٣٣٦ ، ٣٤٦ ، ٢٨ ، ٣٥٤ .

لها أن تكتب شعراً» (٦٦) ، ومضت سنوات على آراء اليوت ، ووصلت الى شعرائنا المحدثين بعد أن زال كثير من تأثيرها في عالم النقد الأدبي ، وصح أن توضع في احدى زوايا متحف لتاريخ الأدب ، الى جانب آراء أرسطو ، ولكن اثارها تتم حين ندعو الى أنواع جديدة في شعرنا المعاصر الى جانب الغنائية ، فعلاقة الدراما بالشعر قديمة ، حظيت باهتمام شعراء ونقاد كثيرين ، ويرى سبندر أن اليوت : « روح قديم هائم عبر القرون ، وهو عبثي ولد بعد جيله بأجيال ، فزمانه الطبيعي هو العصور الوسطى وبيئته الطبيعية هي حضارة الاقطاع ، وهو نهاية مدنية بائدة أو نرجو أن تبيد » (٦٧) .

ويتسع الجدل في صلاح الشعر أو النثر للمسرح ، وتضم القضية آراء شتى لا نهاية لها حتى لينتبه القارئ أحيانا أنها جانبية لا تمس روح الابداع وأن ناقداً أو مجموعة نقاد لدى أمم وشعوب وعبر قرون لا يستطيعون أن يفرضوا على المسرحيين هذا الاسلوب أو ذاك في الأداء اللغوي ، « ولو نظرنا في تراث المائة سنة الماضية من المسرح لوجدنا صراعاً حاداً بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية ، صراعاً لم تتحدد أبعاده ، وأعلام هذا الصراع من كتاب المسرح الشعري والنثري على السواء يمثلون في ابنس وستريندبرج وتشيكوف وبيراندلو وبيتس وأونيل واليوت وبريخت وغيرهم . ففهم كتاب الشعر وكتاب النثر ، وفهم من كتب مسرحاً شعرياً ومسرحاً نثرياً معا ، وفهم من لجأ الى النظم بحثاً عن الشعر ، وفهم من اكتفى من الشعر بالشاعرية ولعلمهم في هذه التنويع الفريدة أن يطرحوا هذا السؤال : هل للشعر مكان في المسرح ؟ » (٦٨) .

وفي بحث الشعراء عن اسلوب درامي معاصر وجلدوا في الاسطورة

(٦٦) اليوت ، الشعر والدراما ، لندن ١٩٥٠ ، ص ١٢ .

(٦٧) ينظر : عوض ، في الأدب الانجليزي ، ص ٢٢٥ .

(٦٨) عبد الصبور ، ص ١٦ .

والتراث مجالا واسعا لموضوعات جديدة ودعما للأساليب المستحدثة ، والاسطورة : « تتناول نظرة الحياة الشاملة ، وهي ابداع غريزي لخيال الانسان البدائي الذي يعمل وفق نظرة مذهلة ، غير مدركة ، تحيط بالظواهر الطبيعية . (ان الأمر الذي لا يقارن به شيء ، في الاسطورة هو انها حقيقة مدى الدهر ، ومضمونها ، مهما كثفناه ، يبقى مضموناً لا ينضب له معين ، مدى الاجيال) . أما شغل الشاعر الشاغل فكان مجرد تفسير الاسطورة ، بالتعبير عنها في الفعل الذي ينبغي أن يكشف ويوحد انطلاقاً منها ، كما هي ، بدورها تكثيف وتوحيد لنظرة الانسان البدائية نحو الطبيعة » (٦٩) .

وحاول شعراء كثيرون أن يستثمروا التراث والاسطورة في الأدب الحديث ، فجيمس جويس يستوحي الاوديسا في يوليسيس ويعد مجدداً ، وان كان برنارد شو قد ألقى بنسخته من يوليسيس في المدفأة لتلتهمها النار ، وظنها الرقيب نوعاً من الشفرة تتضمن رسائل حرية حين أدخلها جويس الى زيورخ في اثناء الحرب العالمية الأولى (٧٠) ، ويتس في طليعة من رسخوا استخدام الاسطورة في الشعر ، ويصعب أن نجد كاتباً أو شاعراً درامياً في أواخر القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين ينقطع عن التراث والقصص القديمة والاساطير ، حتى اتضحت المسألة في مسرحيات جان أنوي : « حيث يعاد خلق الاسطورة وتشكيلها في أسلوب يجسد التعبير المعاصر » (٧١) . ان فكرة بسيطة قد توحى بأثر أدبي كبير ، فمسرحة

(٦٩) بينتلي (وقد اقتبس رأياً لفاغنر) ، نظرية المسرح الحديث ، ص ٢٩٦ .
ويبدو أن بدر شاكر السياب ، قد تأثر ببينتلي وفاغنر في آرائه حول الاسطورة ،
ومما قال : « الاسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر وأن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد » ، ينظر للمؤلف : الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ،
دار صادر ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ١٨٢-١٨٤ .

(٧٠) عوض ، في الأدب الانجليزي ، ص ٢٠١ ، ٢٠٣ .

(٧١) وليمن ، ص ٣١٣ .

بيجماليون مقتبسة من حب الفنان لما يبدع ، والتناقض بين الواقع والخيال وبين الفن وتكامله ومثاليته ونواقص الانسان وضعفه ورغباته الآنية ، ويستمد برنارد شو من الاسطورة اليونانية قضية صراع طبقي في القرن العشرين ، ويعيد صياغتها كتاب وشعراء كثيرون منهم لويجي بيرندللو (٧٢) .

ولكن استيحاء الماضي أو استخدام الأسطورة أو الاقتباس من التراث وتطويره لا يعني خواء الحاضر أو الابتعاد عن الواقع أو تناسي المشكلات القائمة . انه تداخل بين الأزمنة الثلاثة لفائدة الفن والانسان ودليل ثراء وغنى وليس قصوراً في الأداء الشعري .

وعرض ارسطو لهذه المسألة وتناولها ابن سينا : « وان كان التعرض للخرافات والعادات وغيرها وجمعها في الطراغوزيات مما قد سبق اليه أولوهم - يعني اليونان - وقصر عنه من تخلف ووقع في زمان المعلم الأول » (٧٣) ، ولم تكن المسألة غائبة عن وعي الكتاب القدماء ، فمشرحة اوديب ملكاً لسفوكليس مثلاً تقوم على اسطورة (٧٤) ثم أصبحت المسرحية واسطورتها مادة نهل منها كتاب كثيرون على مر العصور فكتبوا المسرحية ثانية أو اقتبسوا منها وأشاروا اليها وطوروا من معطياتها ، بالرغم من أنها لم تحصل على الجائزة الاولى في المسابقات الشعرية المسرحية التي تقام بين كبار الشعراء في اليونان وتحظى بشغف جماهيري وتشجيع الدولة منذ

(٧٢) ينظر : برنارد شو ، بيجماليون ، ت جرجس الرشيدى ، القاهرة ١٩٦٧ ، مقدمة المؤلف والمترجم ، ص ٩ وما بعدها . لويجي بيرندللو ، من الاعمال المختارة ، ترجمة وتقديم محمد اسماعيل محمد ، الكويت ١٩٧٣ ، المسرحية ومقدمتها ، ص ٥٣ وما بعدها .

(٧٣) كتاب أرسطو ، ص ٥٤ ، وينظر : ماركليوث ، ص ٩٥ .

(٧٤) فرانسيس فركسون ، اوديب - الاسطورة والمسرحية ، ينظر : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ديفد لوج ، ص ٤٠٣ وما بعدها . درنكوتر ، ص ١٥٤ وما بعدها .

منتصف القرن السادس قبل الميلاد (٧٥) ، وبالرغم من اتهام افلاطون لسفوكليس بأنه يملك الفكرة الاولى عن الفن التراجيدي ولكنه لا يملك المعرفة التامة بهذا الفن (٧٦) .

وظاهرة تناول الاساطير القديمة شائعة في الادب الاوربي ، وكان الكتاب والشعراء يستوحون التراث القديم ويجدون في اساطيره موضوعا جميلا خصبا مليئا بالطاقة المولدة الموحية ، والاساطير القديمة تعويض لافتقاد العصر الحاضر للأساطير التي تجمع بين الناس فلجأ الكتاب الى خلق أساطيرهم الفردية الخاصة أو العودة الى الأساطير القديمة (٧٧) .

واتكأ الشعراء على التراث والأسطورة أمدّ الأعمال الدرامية بمنحى شعري جديد يجمع بين بساطة الحديث اليومي ، لا اللغة الفخمة المصطنعة ، واتساع احتواء الشعر للتجارب الكبيرة وتعبيره عن شمول لا حدود له ، وفي التراث العربي منذ الجاهلية حتى الآن مجال بكر يغني أخيلة الشعراء في بحثهم عن أساليب درامية جديدة ، مما حدا شعراءنا المحدثين الى قراءة الأساطير العالمية والتتقيب في التراث القديم لابتداع أساليب جديدة توطئ بتناسكها وحجتها وتركيب بنائها لكتابة المسرحية الشعرية : « ونحن الآن نقف على أعتاب المسرح الشعري بمعناه الحق وهو المسرح الشعري الذي يستطيع الوقوف على المسرح كما يستطيع المثل بين ضفتي كتاب » (٧٨) ، ولكن هذا التفاؤل ليس له ما يؤيده تماما ، وقراءة المسرحية دون تمثيلها لا تعد تعويضاً كاملاً عن تعثرنا في اقامة تقاليد مسرحية راسخة : « نحن لا نسمع الشاعر اذا ما فضجت القصيدة لديه أن ينتقل بها عبر تخوم فنية

(٧٥) ، (٧٦) عطية عامر ، ص ٢٢ ، ٢٨ ، ٩٦ .
(٧٧) ينظر : مصطفى بدوي ، دراسات في الشعر والمسرح ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٩٦ . محمد مندور ، في الميزان الجديد ، القاهرة ١٩٤٤ ، ص ١٨ وما بعدها . عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ٨٩ وما بعدها .

(٧٨) عبدالصبور ، ص ٦ .

جديدة ... ان وظيفة الشاعر تختلف عن وظيفة الكاتب المسرحي تماماً ، ولا يشترط في الشاعر أن يكون كاتباً مسرحياً ... يجب الا نضع شرطاً في أننا ينبغي أن نطور القصيدة الى المسرح والعمل المسرحي ، لأن كل فن مستقل عن الآخر ، وان المسرح هو عبارة عن نوع من الأنواع الأدبية ، وكذلك القصيدة وهكذا » (٧٩) ، والفصل بين القصيدة الغنائية والمسرحية الشعرية لا يعني أن كاتب المسرحية الشعرية ليس شاعراً أو أن الشاعر الغنائي يجب أن نحد من قدرته الدرامية بدعوى الفصل بين الألوان الأدبية واستقلالها : « ولكن هل المسرح الشعري بهذه السهولة حتى يبدو كأنه الحل القريب الذي لا يتطلب الا أن يمد الشاعر يده فيدركه ؟ ليت الأمر كذلك . فلست أظن أن فناً من الفنون هو أشد عسراً الآن وأبعد منالاً من المسرح الشعري ذلك لانه قد ورث ثلاثة أنواع من المشكلات ، هي مشكلات الشعر ، ومشكلات المسرح ، ومشكلات العصر الذي نعيش فيه ، وهو حين انتقل الى بيئتنا العربية اكتسب طرازاً رابعاً من المشكلات ، وهو مشكلات لغتنا وطاقاتنا التعبيرية » (٨٠) ، فبعد التفاضل بوقوفنا على أعتاب المسرح الشعري « بمعناه الحق » تتوالى لدى صلاح عبد الصبور المشكلات ، وإذا استثنينا ما يعترض النهضة المسرحية من عقبات ، وروح العصر التي لا يستطيع الشاعر أن يحدث فيها انقلاباً مفاجئاً ، فإن اللغة ليست مشكلة لدى شعراء حقيقين يتمتعون بمواهب عالية . وأفلح شعراؤنا المحدثون في تطويع اللغة لروح العصر وأفكار انسان القرن العشرين واختطوا بداية ضخمة لطريق طويل من أساليب مستحدثة متميزة يمكن أن يكتشفها الكتاب والشعراء ، فاللغة مادة خام بدلالاتها الآنية ومعانيها المباشرة تتحول بالابداع الى فيض لا ينتهي من اقامة علاقات جديدة بين الألفاظ وصولاً الى أساليب يختص بها أصحابها ، تدل عليهم وتقترن بهم .

(٧٩) عبد الوهاب البياتي ، مجلة المسرح والسينما ، العدد ١١ ، بغداد ١٩٧٢ ،

ص ٧١ .

وفي بحث شعرائنا عن الأساليب الجديدة اقتربوا من النزعة الدرامية فاستطاع الشاعر المحدث أن يخلق : « أصواتاً مختلفة في داخل عمل فني واحد ، ولعل هذا هو أبسط صور الدراما ، ولعله أيضاً أصلها التاريخي العريق ، فالعلماء يحدثوننا أن الصورة الأولى للدراما كانت في الحوار المتبادل بين قائد الكورس وبين افراده ، وليس أفراد الكورس عندئذ الا اصواتاً داخلية تنبع من وجدان قائد الكورس أو من صور وجدانه المتعددة المتألقة . وحين دخل الممثل الثاني في المسرح كان ذلك حدثاً تاريخياً مهماً بل انقلاباً جذرياً في تاريخ الدراما . ودخول الممثل الثاني هو الذي يحول العمل الفني من قصيدة درامية الى حوار درامي » (٨١) .

ومن الطريف أن نربط بين قصيدة الاصوات المتعددة ودخول الممثل الثاني المسرح تاريخياً ، ولا شك في أن الوصول الى الدراما ، عبر الشعر الغنائي ، لا يتم فجأة وأن الامة التي اعتادت الشعر الغنائي لا بد لها من طريق طويل للتحويل الى الدراما بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث ، وتلويق الانبساط الزمني فيها بالصراع ، والتخلي عن المطلق الى المقيد ، واختفاء الذات وراء الموضوع ونجاحها في تحقيق هدف انساني وفني في وقت واحد بأداء شعري فذ : « وهكذا يتضح لنا أن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي انما هو بناء على مستويين ، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها ، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً فحسب ، بل نعاين كذلك ، وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله ، مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها » (٨٢) .

ان الموقف المتجدد من الأدب القديم يمثل تطوراً يدعم الأدب الحديث

(٨٠) . (٨١) عبد الصبور ، ص ٧ ، ١١ .

(٨٢) عن الدين اسماعيل ، ص ٢٨٥ .

والقديم معاً ، وان انطواء مرحلة الغناء ، وانتقالها الى السرد ثم التجسيد ،
لم تتم لدينا بصورة طبيعية متدرجة لعوامل خارجية تاريخية كثيرة لا تمت
الى الفن او الحضارة بصلة ، وعلينا أن نمضي قدماً في تجريب التجسيد ،
مبتعدين عن التجريد الذي يرفضه ويزدرية حتى الشعر الغنائي بأمثلته الجيدة
الباقية ، من الأدب القديم والحديث ، وأن نرسخ تقاليد مسرحية شعرية ،
وأن نخلق الوسط الفني الملائم للشعر والمسرح وما يمكن أن يفني أدبنا
العربي بمواهب جديدة ومنحى في التعبير مبتكر ليكون أكثر جدوى وثيوفاً
وعالمية .

الفصل الثاني

بعض مظاهر التمثيل عند العرب

ان الأصول أو الجذور الدرامية في الشعر العربي ، ان وجدت ، لا بد أن تقترن بمظاهر تمثيلية معينة ، فالكاتب أو الشاعر لا يقدمان نصاً درامياً تمثيلاً دون أن يكونا على معرفة ما بطريقة احتواء ذلك النص مسرحياً ، بشكل فني متقن أو بأداء عفوي مما عهد لدى شعوب مختلفة في أعياها ومواسمها وأماكن تجمع الناس واحتفالاتهم ولهوهم • ولنا أن تتبع أي مظهر تمثيلي لنذكر هل كان له تأثير في الشعر ؟ دون أن نخجل من رصد أية اشارة حول الموضوع ، وان كانت عابرة ، وبحدود ما يسعفنا به التاريخ والمصادر التي لم يصل منها الا القليل : « والأوريون حينما يؤرخون للحركات المسرحية عندهم يتقصونها في كل أشكالها تقصياً دقيقاً سواء آكانت نصاً ثابتاً محفوظاً ام حركات تمثيلية تعبيرية لا تستند الى نص أدبي أو تعتمد على نكات بذئمة وحواريات مهلهلة ضعيفة أو نص تلقائي يصنعه الممثل عندما يريد أن يتكيف مع جماهيرية معينة ، ولا يرون غضاضة في تتبعها من حيث ذروة أعمالهم المسرحية المعاصرة الى أخط حركات المرتزة في الشوارع والميادين والحانات في القرون الوسطى وما قبلها ، بينما ما زال نحن الى الآن نكر على كتابنا اتاجهم المسرحي المعاصر ولا نعهده في الدائرة التمثيلية » (١) • ولم يعلم المصريون القدماء من يبحث عن دراما كتبوها ورسموها

(١) ابراهيم حمادة ، خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، القاهرة ١٩٦٣، ص ١٠٥.

بنصوصها على جدران المعابد (٢) ، ووضع أحد الآثاريين الفرنسيين كتاباً بعنوان المسرح المصري قبل عشرات السنين (٣) ، وأعجب كارستين نير بفرقة تمثيلية في القاهرة عام ١٧٨٠ (٤) ، ووصف لنا الرحالة الإيطالي بلزوني مسرحية أو مسرحيتين شاهدهما في شبرا عام ١٨١٥ وكذلك فعل آخرون (٥) : « أن الصورة هي التي تميز فناً أدبياً من غيره فتشهد بوجوده أو عدم وجوده ولذلك لا يكفي أن نعلم أن المصريين القدماء قد كانت لهم أسطورة أو أساطير دراماتيكية لنستنتج أنهم قد عرفوا فن المسرح ما لم تتأكد من أن هذه الاسطورة قد أخذت صورة المسرحية ومثلت امام جماهير الشعب » (٦) .

وإذا كان الباحثون الأوروبيون ما زالوا يقدمون الدراسات عن الجوقة في المسرحية اليونانية وتأثيرها في الأداء المسرحي وادخال الممثل الثاني في المسرحية .. الخ ، أفلا يبيح لنا ذلك أن نتابع أي مظهر درامي أو تمثيلي عندنا ، مهما كان محدوداً ، لعله يقترن برأي أو اكتشاف جديد يغنينا في البحث التاريخي .

ولم تكن مظاهر التمثيل بعيدة عن حياتنا وتاريخنا منذ عهود طويلة

-
- (٢) ينظر : لويس عوض ، دراسات في أدبنا المعاصر ، ص ١١ وما بعدها . فيرمان انتصار حورس ، لندن ١٩٧٤ . مقالة علي الراعي في مجلة العربي ، العدد ٢٣٠ ، الكويت ١٩٧٨ ، ص ٧٦ وما بعدها . وتنظر : ص ١٤ من هذا البحث .
- (٣) ينظر : محمد مندور ، المسرح ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٩ .
- (٤) محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي ١٨٤٧-١٩١٤ ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٧٣ .
- (٥) ينظر : محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، كتاب الهلال ، العدد ٢٩٣ ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٠٠ وما بعدها . يعقوب لنداو ، دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، ترجمة وتعليق احمد المغازي ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ١٠٥ ، ١٠٧ .
- (٦) مندور ، المسرح ، ص ١٠ ، وكتابات لم تنشر ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٩٨ .

ولا يمكن أن تخلو منها أمة من الأمم ، ولا سيما الارتجال في أداء حركات معينة . وأدرك العرب ، أدبا وأسطورة وتاريخا واحتفالات شعبية ، أشكالاً من النزعة القصصية والدرامية تتفاوت مستوى وقدرة بين البدائية والصنعة المتقنة . ولكن التمثيل فن يتطلع الى مواهب متنوعة متضافرة ومتكاملة ، ويشترط صبراً ومراساً . ولطغيان الشعر الغنائي تأثير كبير في حجب الفنون الشعرية والأدبية الأخرى أو ضمورها ، فلم تعرف أمة سطوة للكلمة الشعرية وقوة وردعاً ، كما خبرنا وأدركنا ، ولم يدع ازدهار الشعر الغنائي مجالاً لنمو الشعر الدرامي ونضجه ، وحل بديلاً له ، وعد ذلك الازدهار قمة ونهاية وليس بداية تطور أنواع شعرية أخرى وتكاملها .

ان عصر ما قبل الاسلام عرف شيئاً من النشاط التمثيلي (٧) ضمن حياة اللهو وطقوس انشاد الشعر وما يجري في المناسبات الدينية ومظاهر الفروسية والاعياد والاسواق (٨) ، وعكاظ خاصة ، وكان الأبحاش يلعبون بالدرق والحرب وهم يتبادلون الحوار ، وشاع أن رجلاً ما محارباً يرتجز أشطراً فيرد عليه غريمه بأشطر أخرى (٩) في حوار متبادل ، وأن مساجلات شعرية موسمية تشبه الحوار تقوم بين شخصين يلتزمان جانبين مختلفين وقد يشترك فيها ثلاثة أشخاص أو أكثر : « والواقع ان هذه المساجلات التي تدخل في الحوار القصصي كثيراً تكاد تكون أقرب الصور التي عرفها العرب الى الاعمال المسرحية » (١٠) ، ونعجب حين نعرف أن الممثلة آنذاك كانت تسمى

(٧) محمد حسين الأعرجي ، فن التمثيل عند العرب ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام (الموسوعة الصغيرة) ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٧ .

(٨) محمد كمال الدين ، ص ٦٢ وما بعدها .

(٩) ناصر الدين الأسد ، القيان والفناء في العصر الجاهلي ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٤ ، ١٣٩ . والدرق جمع الدرق وهي الترس من جلود ليس فيه خشب ولا عقب .

(١٠) فاروق خورشيد ، في الرواية العربية - عصر التجميع ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ١٧٢ .

الخريع وأن الراقصات كن يمثلن بالحركات قصة أساف وفائلة (١١) « ولمخصها أن الحب تمكن من قلبي هذين العاشقين ، ولم يجدا مكاناً يجتمعان فيه خفية غير الكعبة ، فاعتادا أن يختليا هناك ويتناجيا بعيداً عن أعين الناس ، ولكن الآلهة لم ترض عن ذلك ، وحظرت عليهما اللقاء في حرمتها ، ودار بين فائلة وأساف حوار أدبي جميل عن الحب الطاهر وقديسيته ، وتساءل أساف من الذي يرعى مثل ذلك الحب إذا لم ترعه الآلهة ؟ وواصل الحييان لقاءهما فحولتهما الآلهة الى صنين ، ولم يلبث الناس أن ألوهما وعبدوها » (١٢) ، وقد ابتدع العرب الكرج : تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقيية يلبسها النسوان ويحاكين بها امتطاء الخيل فيكرون ويفرون ويثاقفون (١٣) •

والكرج ، في لسان العرب وتاج العروس ، يتخذ مثل المهر يلعب عليه (١٤) •
قال جرير :

(١١) ينظر : الأعرجي ، ص ١٢ • ورد في تاج العروس ، ج ٥ ، ص ٣١٦ : والخريع (المرأة الفاجرة) قال الجوهري وأنكره الأصمعي « أو » هي (التي تتثنى ليناً) • وورد في لسان العرب ، ص ٦٨ ، ٦٩ : وقيل هي الماجنة المرحة والغراويع من النساء الحسان وامرأة خروعة حسنة رخيصة لينة • وابن الخريع أحد فرسان العرب وشعرائها •

(١٢) محمد مفيد الشوباشي ، رحلة الأدب العربي الى اوربا ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٤ •

(١٣) مقدمة ابن خلدون (اوقست ط ١٩٠٠) ، ط ٤ ، بيروت بلا تاريخ ، ص ٤٢٨ •

(١٤) لسان العرب ، المجلد ٢ ، بيروت ١٩٥٥ ، ص ٣٥٢ • تاج العروس ، ج ٢ ، ص ٩٠ • ووهم عباس الغراوي في تناوله لطيف الخيال أو خيال الظل ، تاريخ الادب العربي في العراق ، بغداد ١٩٦٠ ، ص ٢٩٢ وما بعدها ، بأن الكرج هو ما نغنيه بالكلمة العامية (القرج) اي القرد أو مجموعة الأفراد الذين يتصفون بحصالة سيئة جدا ، ووهم ايضا بأن (القرج) تعني بالعامية عندنا النور أو الفجر •

لبستُ سلاحِي والفرزدقُ لعبةً
عليها وشاحا كَرَّجٍ وجلاجله

وقال :

أَمسى الفرزدقُ في جلاجلِ كَرَّجٍ
بعد الأخطلِ ضَرَّةً لجرير

وذكر أن عمر بن الخطاب (رض) رأى لاعباً يلعب بالكرج فقال : -
« لولا أنني رأيت هذا يلعب به على عهد النبي صلى الله عليه وسلم لنفيتهُ من
المدينة » (١٥) •

وحلت السماجة محله في القرن الثالث الهجري ، وهي فرع من فروع
الحكاية المرتبطة بالكرج (١٦) ، وكان أحد المخنثين قد اعترض على شعر
جرير ، ف قيل له : اسكت ويلك هذا جرير ، فقال : ان هجاني أخرجت أمه
في الحكاية (١٧) ، ويسأل محمد حسين الأعرجي عن معنى الإخراج في
هذا القول ، ويقرر أن الحكاية : « تقليد حركات الآخرين واعادتها مما
يقرب أن يكون تقمصاً لشخصياتهم اذا شئنا أن نستعمل المصطلح الشائع لدى
أهل المسرح اليوم ، ثم اتسع هذا المعنى فصارت إعادة أقوال الآخرين وقص
ما وقع لهم حكاية أيضاً ، وبهنا هنا من الحكاية معناها الدال على
التمثيل » (١٨) ، فقول المخنث يدل أن « محاكاته أم جرير ، لو تمت ،
بمنزلة هجاء جرير نفسه انتقاصاً وإيلاماً ، وفي هذا ما يضمن له أن يعرض
بجرير وشعره دون خوف منه ، لأن سلاحه ليس بأقل مضاء من سلاح
الشعر » (١٩) ، وتكررت المسألة مع دعبيل الذي قال : ما غلبني الا مخنث ،

(١٥) احمد تيمور باشا ، خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ،

القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٤ ، وينظر مصدره •

(١٦) - (١٩) الأعرجي ، ص ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧

قلت له : والله لأهجونك ، قال والله لئن هجوتني لأخرجن أمك في الخيال (٢٠) ، أي ما يسمى طيف الخيال أو خيال الظل ، وهناك من يكتب نصاً يتناول شخصاً ما ويعطيه للمحاكين ليخرجوه فيه ، كما حدث مع أحد القضاة (٢١) ، ولم تنحصر معرفة العباسيين بما يشبه التمثيل والاخراج ولكنهم عرفوا أيضاً المكياج والاكسسوار والديكور وما الى ذلك ، وأكثروا وحدة الزمان في النص التمثيلي (٢٢) .

واذا كان أبو بشر متى بن يونس يترجم المسرح بالخيمة أو المسكن أو الجهادات ، والممثلين بالمرائين أو المنافقين فإن ابن سينا يثبت الطراغوديا للتراجيدي والقوموديا للكوميدي : « واليوفانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة ٠٠٠ فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوديا له وزن لذيد طريف يتضمن ذكر الخير والأخبار والمناقب الانسانية ٠٠٠ ومنه نوع يسمى دثيرمبي وهو مثل طراغوديا ما خلا انه لا يخص به مدحة انسان واحد أو أمة معينة بل الأخيار على الاطلاق ، ومنه نوع يسمى قوموديا وهو نوع تذكر فيه الشرور والذائل والأحاجي ٠٠٠ ولا مشاركة بين انبدقليس وبين اوميرس الا في الوزن ، وأما ما وقع عليه الوزن من كلام انبدقليس فأموور طبيعية وما يقع عليه الوزن من كلام اوميرس فأقوال شعرية ، فلذلك ليس كلام أنبدقليس شعراً » (٢٣) ، « ولما نشأت الطراغوديا لم تترك حتى أكملت بتغييرات وزيادات كانت تليق بطابعها ٠٠٠ ثم جاء أسخيلوس القديم فخطط ذلك بالألحان ، فوقع للطراغوديات ألحاناً بقيت عند المغنين والرقاصين ، وهو الذي رسم المجاهدة بالشعر ، يعني المجاورة والمناقضة كما قيل في الخطابة ، وسوفوقليس وضع

(٢٠) الشاشتي ، الديارات ، تحقيق كوركيس عواد ، ط ٢ ، بغداد ١٩٦٦ ، ص ١٨٧ ، ١٨٨ . ابراهيم حمادة ، ص ٤٥ .
(٢١) ، (٢٢) الأعرابي ، ص ٢٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٧٨ .
(٢٣) أرسطو ، ماركليوث ، ص ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ .

الألحان التي يلعب بها في المحافل على سبيل الهزل ... وقد كان نوع من الطراغوذيات الجهادية القديمة قد يتعدى فيها الى ذكر النقائص ، وكان السبب فيه ضعف نحيزة الشعراء الذين كانوا يقولون أشعار التعبد ، وكانوا يقعون في مخالفتهم فلم يكن ذلك طراغوديا صرفة بل مخلوطة بقوموديا ... وأما الأشعار القصصية التي كانت لهم والأوزان التي كانت تلائم القصص فسيبيلها سبيل طراغوديا في تقسيم أجزائه الى المبدأ والوسط والخاتمة ولا تقع استدلالات فيها على نفس الأفعال بل على محاكاة الأزمنة » (٢٤) ، وتقترن التراجيديا والكوميديا عند ابن رشد بالمديح والهجاء (٢٥) ، ويقول محمد عزيزة : « ولا شك في أن ابن رشد لم يكن جاهلا خطأ ترجمته وأن التبرير المرتبك الذي يأتي به للدفاع عن ترجمته تؤكد في نفوسنا هذا الشعور ، وهو أن التفكير الاسلامي قد تجاهل أو لم يرغب أن يتوقف امام مفهوم التمسرح » (٢٦) ، ويبدو ان ابن سينا لا يقر هذا الرأي المتأخر بأبائاته المصطلح المسرحي ودعوته الى تطوير آراء المعلم الأول في علم الشعر (٢٧) .

وعمل بعض الخلفاء على اقامة مظاهر تمثيلية ، وكان السامجون والمهرجون يلبسون الأقنعة ويؤدون أدواراً مسرحية غريبة أغضبت اسحق ابن ابراهيم في مجلس المتوكل (٢٨) « وعرفت مجالس الخلفاء والأكابر المحاكين وأطلقت عليهم نموتاً مثل المضحك والمساخر وما الى ذلك ، وكان لهم في تلك المجالس أرزاق معلومة تجري عليهم » (٢٩) ، ووردت لفظة المساخر في موعظة أحد القسس من العصر البيزنطي ترجعها يعقوب الرهاوي

(٢٤) كتاب أرسطو ، ص ٤٢ ، ٨٠ ، ١٣٠ ، وينظر : ماركليوث ، ١٠٤ .

(٢٥) كتاب أرسطو ، ١٨٦ ، ١٨٩ ، ٢١٦ .

(٢٦) محمد عزيزة ، الاسلام والمسرح ، ت رفيق الصبان القاهرة ١٩٧١ ، ص ١٠ .

(٢٧) تنظر : ص ١٩ من هذا البحث .

(٢٨) الأعرجي ، ص ٥٤ ، ٥٥ ، وينظر : الشاشتي ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٢٩) الأعرجي ، ص ٦٢ ، وينظر مصدره .

في أواخر القرن السابع الهجري : « ولكن تعالوا ننظر الى المسارح - الى أماكن المناظر هذه - أليست ضارة مؤذية ... ولا أتحدث عن الاوركسترا - أعني الرقص الجماعي الصاخب الذي يطري الاجسام القوية ، ولا عن الأغاني الغزلية التي تبعث الرخاوة وتحل عرى الروح اذ تطلق فيها عرام كل شهوة خسيصة فتقيدها وتحجبها تحت اصر الشهوات الثملة ، فماذا نقول فيمن يشاهدون المساخر ٤٠٠ ؟ » (٣٠) ، والمقصود بالمساخر الحركات التمثيلية التي كان يروي بها الساخرون هزلياتهم ، وكافت معروفة شائعة في العصر العباسي ، ولا سيما في عهد المستعصم (٣١) ، يقول الجاحظ : « ومع هذا انا نجد الحكاية من الناس (أراد به الذي يحكي كلام الناس ويفعل مثلهم في الحديث) يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً . وكذلك تكون حكاياته للخراساني والزنجي والسندي ... حتى تجده كأنه أطبع منهم ، فاذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد ، وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله ، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد » (٣٢) ، وترد حكاية أبي القاسم البغدادى في مجال النشاط التمثيلي عند العرب ، ويحدود القرن الرابع الهجري ، وتقدم لنا : « صورة عن التمثيل في العصر العباسي » وتعد بداية في « تراث العرب المسرحي » (٣٣) .

واقترن التمثيل بالتهريج والاضحاك والتكسب والارتزاق والمجون والخلاعة والدعارة والمواخير ، ولم ينبع من أجواء عرفت بالرزاة والتزمت

(٣٠) كتاب أرسطو ، ص ١٧٣ .

(٣١) حمادة ، ص ١٠٨ .

(٣٢) الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ١٩٦٠ .

ص ٦٩ .

(٣٣) ينظر : الأعرجي ، الفصل الخاص بهذه الحكاية ، ص ٧٠ وما بعدها .

والتلفيق ، ولم يطرأ عليه تطوير كبير أو حرص على الاحتفاظ بالنصوص التي جرت مجرى التمثيل أو ما يشبه ذلك ، ولا سيما (بابات) المخاليلين •

وخيال الظل مظهر تمثيلي خاص كاد ، لولا عوادي الزمن ، يتحول الى أشكال درامية أو يوحي بها أو يطور من أداتها ، وهو لغوياً : « اصطلاح عربي شائع اتخذ معناه المستقل وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبيرية اليومية حتى اكتسب دلالة خاصة لا يمكن أن تحرمه اياها قسوة السلامة اللغوية الدقيقة والمفهوم الطبيعي لمعطياته وتجعله ظل الخيال لأن المقصود من المخيلة هو الصورة الظلية التي يعكسها الخيال المادي امام الضوء الخلفي » (٣٤) ، وتقوم عروض خيال الظل بعرائس تصنع من مواد مختلفة ذات ثقوب ومفصلات ليسهل تحريكها وعند اللعب بها في الظلام توضع خلف ستارة بيضاء ووراءها نور قوي فتعكس ظلالها من الخلف على الستارة ليراها المتفرجون من الوجهة الأخرى (٣٥) •

ولخيال الظل مكان معين أو مسرح أو ما يشبه دار السينما ، وجمهور حاضر ، وممثلون يتبادلون الحوار ، ولكن شخوصهم تنعكس على الشاشة دميًّ يحركونها وينطقون عنها ، فلو ألغينا الظل والشاشة والنور ، وأظهرنا الممثلين أنفسهم لكان لدينا مسرح كامل اذا جاء بنص تتوافر فيه الأصول الفنية ، وما لدينا من نصوص خيال الظل يقترب من الشكل المسرحي ، ولعل ما ضاع منها يكون أكثر اقتراباً : « ان الممثل على المسرح هو الصورة الثانية المباشرة للشخصية التي تحاكي والنموذج التقليدي للأصل الحي أو الذهني المفترض • أما المخاليل - الذي يقوم بتحريك الدمى - فهو يعكس

(٣٤) حمادة ، ص ٨ • وينظر : علي الراعي ، بعض مظاهر الدراما العربية الحديثة ، بحث بالعربية تضمنته دراسات في الأدب العربي الحديث ، عني بنشرها أوستل ، باث ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ وما بعدها • باول كالي مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٥٣ وما بعدها •

(٣٥) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ١٧٠ • وينظر : لنداو ، ص ٧٤ وما بعدها •

ملاحظ هذه الشخصية في مخيلة ذاته كالممثل ، وبدلاً من أن ينفذها بأعضائه نراه يعكسها على شكل مادي مرسوم يحاول بكل ملكاته التخيلية أن يطبع عليه الملامح الجسمانية والأبعاد العامة والتعبيرات المتميزة ويكسبها احساسه الخاص بالشخصية المراد تصويرها على أن توحى بسلوكها وسماتها ويثبتها في نفسية الجماهير ما يوحى به هو شخصياً لو كان الجهاز المؤدي للعملية ، وعلى هذا فالممثل الانسان مرحلة ثانية للمحاكاة ، أما الدمية فهي المرحلة الثالثة ، وهذا الشريان المقطوع لا يمكن أن يعزل الفن الظلي عن كونه فناً تمثيلاً . وعملية التعبير بالشخصية المتخيلة عن طريق الدمية تتطلب من المخيل قوة متفوقة في التصوير لأنه ليس كالممثل يقوم بأداء دور معين أمام غيره ولكنه هنا يقوم بجميع أدوار رواية الظل فقد تبين أن الذي كان يحرك الشخص في بعض التمثيليات الظلية فرد واحد » (٣٦) ، وان اشتركت في تمثيليات اخرى مجموعة من المخيلين ، وقد يكون بينهم نساء (٣٧) . ويقوم بأداء الأدوار المسرحية ممثلون ، ولا يظهر الكاتب ممثلاً ، في أكثر ما نعرف من المسرحيات ، ولكن صاحب فرقة خيال الظل هو أحد أبرز مثليها : « يؤلف القصة التمثيلية ويلقنها العاملين معه وغالباً ما يشترك في صنع الشخص وتحدد سماتها » (٣٨) ، واقتباس أو وضع الانغام والاغنيات التي تصاحبها ، وكأنت تصاغ تمثيليات خيال الظل صياغة أدبية ، شعراً وثرأ ، وبالعامية والفصيحة ، وان كان جزء كبير منها كتب شعراً ، ولها : « نصوص تمثيلية جيدة السبك والتنفيذ » (٣٩) ، الا انها تستهين بالزمان والمكان استهانة كاملة فهي تشبه ، في رأي لعادل أبو شنب ، مسرحيات اللامعقول ليكت ويونيسكو (٤٠) ، وقد استفاد أصحاب مسرحيات خيال

(٣٦) حمادة ، ص ١١٠ .

(٣٧) ينظر : عمر الدسوقي ، المسرحية - نشأتها وتاريخها وأصولها ، ط ٣ ،

القاهرة بلا تاريخ ، ص ١٧ وتنظر مصادره .

(٣٨) ، (٣٩) حمادة ، ص ١٨ ، ٢١ ، ٤١ .

(٤٠) عادل أبو شنب ، مسرح عربي قديم ، دمشق بلا تاريخ ، ص ١٠٨ .

الظل من المقامات العربية اذ نجد فيما يكتبون صدى لها ، وهذه المسرحيات لدى عباس الغزاوي : « نوع من المقامات وضرب من ضروب الأدب » (٤١) .

وتذكر كتب الأدب أن صلاح الدين الايوبي شهد مع وزيره القاضي الفاضل عرضاً لخيال الظل عام ١١٧١ م (٤٢) ، وكان خيال الظل معروفاً في العراق ، يقول كوركيس عواد : « وأشار اليه جماعة من المؤرخين كابن شاکر الكتبي والغزولي والمقريزي وابن اياس وابن حجة الحموي وغيرهم . وإشارة الشابشتي الى هذا الفن من أقدم النصوص العربية التي وقفنا عليها » (٤٣) ، وعرفته أمم كثيرة وذكره افلاطون (٤٤) ، ، ويورد ابراهيم حمادة هذين البيتين لأحمد البيروني وهو من أدباء القرن السادس الهجري (٤٥) :

أرى هذا الوجودَ خيالَ ظلٍّ
محركه هو الربُّ الفُورُ

فصندوقُ اليمينِ بطونُ حَوا
وصندوقُ الشمالِ هو القبورُ

ولشاعر آخر (٤٦) :

(٤١) الغزاوي ، ص ٢٩٢ .

(٤٢) حمادة ، ص ٤٠ ، ومصدره .

(٤٣) الشابشتي ، حاشية ص ١٨٨ .

(٤٤) عطية عامر ، ص ٨٥ .

(٤٥) حمادة ، ص ٤٥ .

(٤٦) وجيه الدين ضياء بن عبد الكريم من شعراء القرن الثالث عشر للميلاد ، ينظر : ابو شنب ص ٢٧ ومصدره . ويرد مكان البيتين الآخرين :

شخص وأشباح تمر وتنقضي
وتفنى جميعاً والمحرك باقي

ينظر : احمد تيمور باشا ، ص ٢٢ .

رأيتُ خيالَ الظلِّ أعظمَ عبْرَةٍ
لمن كان في علمِ الحقائقِ راقِي

شخصاً وأصواتاً يخالفُ بعضُهما
لبعضٍ وأشكالاً بغيرِ وفاقِ

تجيءُ وتمضي بآلةٍ بعدَ بآلةٍ
وتفنى جميعاً والمحرَّكُ باقي

ولشاعرٍ في لآعبة بخيالِ الظلِّ (٤٧) :

إذا ما تفتَّتْ قَلْتُ شَكوى صباةٍ
وان رقصتْ قَلْنَا جابُ مدامِ

أرتنا خيالَ الظلِّ والسترُ دونهَا
فأبدتْ خيالَ الشمسِ خلفَ غمامِ

ويرد خيالِ الظلِّ في أشعارِ عمر الخيامِ (٤٨) :

هذا العالم الذي تتحرك فيه

شبيه بفانوس مسحور

الشمس هي الضوء والعالم هو الفانوس

ونحن تتحرك أشبه ما نكون بالظلال

« ومن بغداد حتى مراکش كان خيال الظل يعمل يومياً خلال ثمانية

(٤٧) دسوقي ، ص ١٧ .

(٤٨) محمد عزيزة ، ص ٦٧ .

قرون» (٤٩) ، ولم يرض بعض الحكام عن تمثيلات خيال الظل وشخصها ، فقد أمر صاحب مصر عام ١٤٥١ م بحرقها (٥٠) ، وكان خيال الظل شائعاً في الجزائر فمنعته السلطات الفرنسية لمهاجمته الاستعمار الجديد (٥١) ، فبدأت العروض تتم بسرية تامة ، واستنكر مدحة باشا تمثيلات خيال الظل واقترح اقامة مسرح تعرض فيه مسرحيات جادة فأخبر أن هناك شخصاً يدعى احمد ابو خليل القباني يقوم بتمثيل بعض المسرحيات مع فريق من اصحابه (٥٢) ، وما زالت بقايا من عروض خيال الظل في دمشق وبعض المدن السورية (٥٣) ، ولا شك في انه تمهيد حقيقي لما اخترع فيما بعد من صور متحركة ، « وكان للناس شغف بالخيال في مصر ... وكانت له سوق فافقة في الاعراس ، قل أن يقام عرس لا يلعب الخيال في احدى ليلاته ، وكانت له قهائم يلعب فيها ، الى أن اخترع الافرنج الصور المتحركة، وكثرت أماكن عرضها في مصر فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال فأبطلت ، واقتصر اللعب به في الاعراس ... حتى قل المشتغلون به ، وكاد يدرس فيما درس من الاشياء القديمة . وآخر من أدركناه قيماً بالنسبة على الطريقة القديمة مع الاجادة في تحرير الأزجال واتقان صور الشخص الحاح حسن القشاش ... ثم قام من بعده ولده الأسطى درويش » (٥٤) ، ويقال ان خيال الظل ما يزال شائعاً في جاوا (٥٥) .

واذا كان الغرض الأول من البابات التسلية أو المجون فان هذا لا ينبغي : « أن بعض البابات كانت تهدف الى الغمز السياسي والنقد الاجتماعي المرير والى عرض وعظييات تعليمية تخاطب الأحاسيس الطيبة في الانسان » (٥٦) ، ولم تهرب بابات خيال الظل : « الى عالم وهمي تعويضي

(٤٩) - (٥٣) ينظر : أبو شنب ، ص ١٩١ ، ٦٨ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ٢٠٥ .

(٥٤) احمد تيمور باشا ، ص ١٩ .

(٥٥) ينظر : مارتن اشلن ، تشريح الدراما ، ت يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد

١٩٧٨ ، ص ٩ . محمد عزيزة ، ص ٦٨ .

(٥٦) حمادة ، ص ٥٥ .

كما فعلت ألف ليلة وليلة والسير والملاحم الشعبية لتقدم حلاً مثالياً حلاً للمشكلتين الاجتماعية والسياسية ، وانما تواجه الواقع مواجهة صريحة دون أن تقدم حلاً معقولاً ينبع من أرضية الوضع القائم ، ومع ذلك فهي خطوة متقدمة بالنسبة الى الألوان القصصية لأنها تقدم بطريق مباشر نوعاً من النقد السياسي والاجتماعي » (٥٧) .

ولعل أشهر مؤلفي خيال الظل : شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي الذي ولد في الموصل عام ٦٤٦هـ (٥٨) ثم هاجر الى مصر (٥٩) واشتغل فيها طبيباً للعيون (كحالا) وهو القائل (٦٠) :

يا سائلي عن حرفتي في الورى
واضـيـعـتي فيهم وافلاسي

ما حال من درهم افاقه
ياخذ من أعين الناس

وللحكايات والمقامات والنصوص التمثيلية تأثير فيما كتب ، ويؤكد لنا محمد بن دانيال في بابه طيف الخيال شيوع خيال الظل وتكراره وشهرته ويخشى أن تكون الاسماع والطباع قد مجته ونأت عنه .

وتتعدد شخوص تمثيلات محمد بن دانيال حتى لتبلغ سبعة وعشرين أو أكثر ، وكان يدرك أن لكل شخصية لغتها ومنحها في التفكير : « والعجيب

(٥٧) سعد الدين حسن دغمان ، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٩٤ .

(٥٨) تنظر سيرة حياته : المختار من شعر ابن دانيال ، اختيار الامام صلاح الدين ابن ابيك الصفدي ، تحقيق محمد نايف الدليمي ، الموصل ١٩٧٩ ، ص ٥ وما بعدها ، المقالة التي كتبها فؤاد حسنين عن ابن دانيال ، أعيد نشرها في مجلة الأقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٥٦ وما بعدها .

(٥٩) وهم لنداو أنه مصري ص ٦٠ .

(٦٠) حمادة ، ص ٨٧ ، الصفدي ، ص ٥ .

أنه يختار للشخصية ما يناسبها من الحوار وينتقي لها خصائصها في القول والفعل والمصطلح ولهذا تتباين بحوارها في تفهمنا لأبعادها الفنية والاجتماعية والعضوية المختلفة « (٦١) ، وتبدو تمثيلات ابن دانيال : « ٠٠٠ كما لو كانت نسخة لمخرج استكشف موضوع النص وتفهم المواقف وملامح الشخصية ثم دون ملاحظاته الهامشية حتى يسهل على المنفذين الخلق العملي . فابن دانيال يضيف الى حوار الشخصية صفاتها الجسمية ، وما تتطلبه من ملابس ومظهر خارجي بل ويحدد الحركات الثانوية المطلوبة للموقف لتؤكد قوة تعبيره » (٦٢) .

ولمحمد بن دانيال ثلاث تمثيلات معروفة ، الأولى : طيف الخيال ، ذات اثنتي عشرة شخصية ، والثانية : عجيب وغريب ، بست وعشرين شخصية وحشد من الحيوانات ، والثالثة . المتيم والضائع اليتم وتزيد شخصوها على الخمسين ، مع شخصيات ثانوية وحيوانات . الا أن نصوصه لم تصل اليها كاملة وطراً عليها تغيير وتحريف وحذف وإضافة طبقاً لمصلحة المخيلين من بعده وتملقهم الجمهور وأهواءه بغية الحصول على المال . وشيوع خيال الظل طوال قرون عديدة يؤكد ضياع نصوص تمثيلية كثيرة لابن دانيال وغيره ، ومما أضر بتلك النصوص وموه علينا صورتها الحقيقية أن المؤلفين والعاملين في خيال الظل كتبوا التمثيلات بما يشبه (الشفرة) حرصاً عليها من أن تقع في أيدي غيرهم : « وكانوا يعدون هذه الصنعة سرّاً ووقفاً عليهم وعلى ذرايعهم ، ولذلك احتفظوا بها في صدورهم أو كتبوها بطريقة عجيبة بإدخال حروف هجينة وغريبة بين أحرف كل كلمة من النص فتعذرت قراءتها على لا يعرف السر » (٦٣) .

(٦١) . (٦٢) حمادة ، ص ٩٣ ، ١٢٣ ، ١٣٦ .

(٦٣) أبو شنب ، ص ٤١ ، وينظر : زكي طليمات ، التمثيل - التمثيلية - فن التمثيل العربي ، الكويت بلا تاريخ ، ص ١٠٧ .

ولعل في هذا الجزء المقتطع ، باختصار وتصرف بسيط ، من بابة طيف الخيال (٦٤) ما يقدم فكرة ما عن تمثيلات محمد بن داينال :
 ... كتبت الي ايها الاستاذ البديع ، والماجن الخليع ... تذكر أن
 خيال الظل قد مجته الأسماع وثأت عنه لتكراره الطباع ، وسألتنني أن أصنف
 لك من هذا النمط ... ولكن رأيت تمنعي من هذا المرام يوهمك أني قاصر
 الاهتمام ، واهن الفكرة ، عاجز الفطرة ، على غزارة الينبوع واجابة خاطر
 المطبوع ... وأجبت سؤالك لساعتي وصنفت لك من بابات المجون ...
 ما اذا رسمت شخوصه ، وبوبت مقصوده ، وخطوت بالجمع ، وجلوت
 الستارة بالشمع رأيته بديع المثال يفوق بالحقيقة ذاك الخيال .

الريس :

خيائنا هذا لأهل الرتب^١
 والفضل والبذل لأهل الأدب^٢

المقدمة :

حوى فنون الجد والهزل في
 أحسن سطر وأتى بالعجب^٣
 (فاذا فرغ نادى : يا طيف الخيال)

طيف الخيال : (يخرج شخص أحذب ، وينقض كالبارز الأشهب فيسلم
 سلام القادم ، ويقف مطرقاً كالواجم) :

الريس :

قسماً بحسن قوامك الفنان
 يا أوحده الأمراء في الحدباء^٤

(٦٤) ينظر : حمادة ، ص ١٤٤ وما بعدها .

يا مشبه الغصن الرطيب إذا اثنى
من حديثه يمس بالزمان

يا مخجلاً ضحك الهلال بقده
حاشاك أن تعزى إلى نقصان

طيف الخيال : (لا فض الله فاك ، ثم يرقص على عادة الخيال ويعني
بيوت الأزجال) :

سلام على السادة الحاضرين
سلام المشوق الكئيب الحزين

(وبعد أبيات كثيرة يقص عليهم قصصاً شتى ويكون حديثه شعراً
وثرأ ، ويقول : والله قد سطا علينا الزمان وصال ، وفرق بيني وبين
أخي وصال ، وما قصدت هذه الديار إلا في طلبه ، ولا تغربت عن أوطاني
إلا بسببه ، فلعلك تجمع شملي به ، فيهتف رسيل الخيال يا أمير وصال ،
يا كامل الخصال ، فيخرج جندي هو الأمير وصال) .

الأمير وصال : (سلام على من حضر مقامي ، وسمع كلامي ، ثم يعدد
صفاته الحميدة ويشيد بمواهبه وقوته) .

طيف الخيال : أنت جمال المقامات ومن خلف مثلك ما مات .

الأمير وصال : أين تلك الأيام التي كانت مواهب (ثم يذكر
أيامه الماضية شعراً وثرأ ، وبعد حوار طويل
تشارك فيه شخوص متعددة تقوم حفلة عرس
الأمير وصال ، وعن زواجه يقول : قبلت
ولبئس ما عملت ، لا بد من تدبير الحال ،
وتجهيز المال) .

أمسيتُ أفقرَ من يروحُ ويقتدي
ما في يدي من فاقتي الا يدي
في منزلٍ لم يبقَ غيري قاعداً
فاذا رقدتُ رقدتُ غيرَ ممددٍ
لم يبقَ فيه سوى رسومِ حصيرةٍ
ومخدّةٍ كانت لأُم المهتدي

(وبعد حوار شعري وثري طويل وأحداث
كثيرة متداخلة وشرح وافٍ لهيئة الشخص
واحوالهم تنتهي هذه الباية) •

وفي المظهر التمثيلي القائم على نص أو بدون نص ، بغفوية أو تصميم ،
نجد بدايات درامية أولى لم يتج لها الزمن أن تتطور وتستمر ، فهل نستطيع
أن نتلمس لها تأثيراً في الشعر أو صدىً ام أن الشعراء لم يلتفتوا الى
أ تلك المظاهر ازدهاء أو غفلة أو بعداً عن الأجواء الدرامية بما شغل حياتهم
واستولى على مواهبهم من دوافع آنية وأهداف محددة ؟

الفصل الثالث

اصول درامية في الشعر العربي

دهش الباحثون بما قدم الشعراء العرب ، قبل الاسلام ، من نمط شعري جيد في بيئة صعبة ودور تاريخي وحضاري كان ذلك الشعر يتعداه ويتجاوزه بتطور واضح حتى استقام قصيدة ومعلقة ذات بناء محكم • ويبدو أن الشعر استطاع بالغنائية وحدها أن يعبر عن وجدان الانسان العربي وأن يقدم صورة جلية للبيئة الجاهلية • وكافت القصيدة تسير حتماً الى أنواع أكثر تعقيداً بتتبع ما طرأ عليها من تغير ، وبطبيعة الشعر الخطابي الذي يصلح بداية أولية للدراما •

فالشعر يبدأ غنائياً مطلقاً ، ثم غنائياً مقيداً بحدث ، ثم يميل الى الحكاية والحبكة والسرد والروح القصصي والملحمي ، ثم يقترب من الدراما غفويّاً فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى وتتعدد فتستقل الغنائية عما تفرع منها أنواعاً شعرية أخرى •

« وإذا كان الشعر الملحمي والغنائي يمثلان قطبين متضادين فإن الشعر الدرامي يقوم على اندماج هذين الطرفين في مزيج ثالث حي » (١) •

وكاد الشاعر الجاهلي يبدع الملحمة والدراما لو أسعفه الزمن / فأشكال

من الصراع أو مظاهر درامية بسيطة بدت في هذه القصيدة أو تلك ، الا ان تعبير الشعر المباشر عن الحياة والظروف الثابتة والطارئة واقتترانه بموضوعات محددة حجب المحاولات الدرامية الاولى ، فالشعر ، فيما قبل الاسلام ، ضرورة فردية أو قلبية أو اجتماعية تتمثل في أشياء كثيرة فنية وغير فنية منها : الفخر والدفاع عن العشيرة والمدح وما يتبعه من طقوس وأخبار الناس والحروب والرحلة الدائمة ، وأدى ذلك الى تحديد الاغراض الشعرية بالهجاء والثناء والغزل والمديح .. الخ ، فلم يكن هناك احساس لدى الجاهليين بقصور في الأداة الشعرية ما دامت الغنائية تعبر عن الواقع (٢) ، الا ان الشعراء الجاهليين ، وكانوا يبحثون عن الجديد والمعاصر ، حاولوا الوصول الى ما وراء الغنائية في الابداع الشعري ، ولا تظهر الدراما فجأة دون توطئة وتمهيد وتطور في العملية الشعرية بتأثير الدور الحضاري والتاريخي . وللعرب ، قبل الاسلام ، تاريخ طويل وأحداث وحروب يمكن أن تعد مادة درامية ضخمة بما تقدم من صراع وتعقيد وتشابك الا انها لم تستغل في ذلك العصر وفي أي عصر تال .

واذا كنا نؤمن بأن الدراما فعل وحدث وصراع ومحاكاة وعرض مسرحي أمام جمهور ، فلا شك في أن العرب ، قبل الاسلام بحدود ما وصل الينا من مصادر ، لم يبدعوا نصوصاً درامية محددة بالرغم من وجود مادة درامية ومظاهر تمثيلية معينة (٣) .

وأغفل الباحثون أن الشعر الجاهلي يمثل قاعدة ومنطلقاً لايجاد أنواع شعرية أخرى منها : الملحمة والدراما ، أو أنهم لم يروا اضطراباً في التطور الشعري طرأ لعوامل خارجية فبدأوا يعللون ويقدمون أسباباً لاقتصار الشعر ،

(٢) ينظر : الفصل الخاص بالشعر الغنائي (الوجداني) ، الطاهر ، المقدمة ، ص ٥٥ وما بعدها .

(٣) تنظر : ص ٣٩ وما بعدها من هذا البحث .

قبل الاسلام وبعده ، على الفئائية ، وحين نستعرض الآراء المختلفة لا نحظى بقناعة تامة ، فالحياة البدوية في الجاهلية بظروفها البيئية الصعبة لا تعين على اقامة مظاهر مسرحية : « كل شيء في هذا الوطن المتحرك كان يباعد بينه وبين المسرح ... لأن المسرح يتطلب أول ما يتطلب الاستقرار ... وافتقار العرب الى عاطفة الاستقرار هو في رأيي السبب الحقيقي لاغفالهم الشعر التمثيلي الذي يحتاج الى المسرح » (٤) ، في حين أن العرب ليسوا جميعاً بدواً رحلاً فهناك حواضر ومدن لها طقوس دينية وغير دينية واعياد واجتماعات وأسواق كانت تشاهد فيها مظاهر درامية أولية : « وحياة اللهو والترف وما اتصل بها من اسباب الحضارة المادية قد بلغت شأواً بعيداً في قصور الحيرة » (٥) وغيرها من المدن ولكن « المسرح بقي غريباً على المجتمع العربي حتى في ظل حضارته المزدهرة » (٦) أيام العباسيين والأندلسيين الا مظاهر تمثيلية معينة مثل الكرج وخيال الظل ... الخ ، أما اذا عزونا المسألة الى القدر والايمان بتعدد الآلهة والصراع بينها وبين البشر والتشخيص وما كان يؤمن به العرب في جاهليتهم واسلامهم فلم تبدع الشعوب والأمم التي شاركت اليونان في معتقداتها الدينية وغيرها الدراما في كل الاحوال ، وكان بين العرب من يعتقد بتعدد الآلهة ... الخ ، وللشاعر ، فيما قبل الاسلام ، نوع من الاستقلال والتميز الفردي الشخصي ولم يفتر الى مظاهر من الصراع بتتبع حياة شعراء كثيرين (٧) وفي مقدمتهم : الصعاليك وانحيازهم الى الفقراء ، وامرؤ القيس وانقياده لهواه وتخليه في البداية عن مسؤوليته وارثاً لأبيه الملك ، وطرفة الذي خلعتة قبيلته ، وعنترة وادانة

(٤) توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٢٤ .

(٥) ناصر الدين الأسد ، ص ٤٥ .

(٦) جميل نصيف ، مقدمة في دراسة المسرح العربي ، مجلة كلية الآداب ، العدد ١٥ ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ١٤١ ، وقد استعرض الكاتب آراء كثيرة حول الموضوع .

(٧) ينظر للمؤلف : الشعر والزمن ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ١٨ وما بعدها .

التمييز العنصري ، وليد وتأزمه النفسي الواضح ... الخ ، وإذا ابتعد الشاعر عن الاحساس بالاستقلال الشخصي فانه يلجأ الى التعبير الدرامي الجماعي ، ولا يتمسك بالغنائية التي ترادف الفردية في المضمون الشعري ، وهناك صراع بين الانسان وقدره وبيئته وموقفه الشخصي والقبلي يتضح في حياة اولئك الشعراء وغيرهم ودراسة مجتمعاتهم التي كانت تعيش في خطر دائم . والخصومات والحروب بين القبائل أحدثت صراعاً جماعياً أو فردياً في الانتماء الى أي من القبيلتين المتحاربتين وكلتاها احياناً تمت الى شخص ما بقرابة ، أو قضايا الثأر كأن تكون قبيلة الأم هي التي قتلت الأب ويتمين على الابن أن يثأر وغير ذلك .

ويرى محمد مندور : « ... أن الشعر العربي يتميز بصفتين واضحتين هما : النغمة الخطائية والوصف الحسي ... فالرجل العربي القديم في صحرائه الجرداء المنبسطة المترامية الأطراف كان رجل ملاحظة دقيقة يتناول التفصيلات ولم يكن رجل خيال محلق كسكان الجبال والغابات حيث يسبح الخيال الى القمم أو ينطلق بين الدروب الكثيفة الاشجار فيتصور أنواعاً من الكائنات التي لا يراها ويخلق بخياله ضروباً من الحيوانات الاسطورية والقصص الخارقة وهو رجل يقول الشعر لينشده وكأنه يلقي خطاباً تهز المشاعر لا مجرد ناقل لفكرة واحساس » (٨) ، ولكننا لا نعدم أمثلة على خيال العربي في صحرائه وحكايات الجن ووادي عبقر والأساطير الشائعة ، وان كانت القصيدة خطبة تهز المشاعر فهي ايضاً تعبر عن أفكار الشاعر وأحاسيسه ومواقفه ، ولا يمكن أن تتفق مع ابن سينا حين « ينكر أن يكون من الخرافة شعر ، معبراً بذلك عن التصاق الشعر العربي بالواقع ، وترفعه عن شطحات الخيال وخلوه خلواً تاماً من جانب الأسطورة » (٩) ، وهناك من

(٨) مندور ، المسرح ، ص ١٤ .

(٩) كتاب أرسطو ، ص ٢١٣ .

يظن أن للشاعر مخيلة مصورة تحسن تقليد الأشياء ، ولكن ليس له الخيال المبدع الذي يخزن المحسوسات ويجمعها ويحللها ويركبها ليخترعها صوراً جديدة أو يخلقها خلقاً مبتكراً (١٠) ، أو أن المجتمع الزراعي لا يقوى على الاحساس المسرحي والدرامي (١١) ، ولم تقتزن روائع المسرح العالمي بالثورة الصناعية أو تبدأ بها ، وتعليقات أخرى وأسباب وآراء (١٢) •

وكان ظهور الاسلام ثورة في الجزيرة العربية بشريعة وتقاليد وأسس اجتماعية وسياسية جديدة • وقام صراع هائل بين مرحلتي ما قبل الايمان وبعده أحدث تأثيراً كبيراً في الفكر والأدب حتى يومنا هذا ، ونخزل هذا البحث اذا تساءلنا لماذا لم يبدع الشاعر في صدر الاسلام مسرحية ، بعد أن أدركنا شيئاً من مسيرة الشعر في الجاهلية ، الا ان الدراما لم تظهر واضحة ايام الأمويين ثم العباسيين لأن الشعر بعد الاسلام لم يكن تطوراً عن الشعر الجاهلي بل صار امتداداً له ومحاكاة •

قدم العصر الجاهلي صورة للشعر أحاطت بها هالة من قدسية فيما بعد ارتداداً الى الماضي ورفضاً للحاضر ، وعد مارقاً من حور أو أضاف أو ابتكر ، وما زال هذا الرأي سائداً بين فريق من متعاطي الأدب في القرن العشرين ، وانتهب الاعجاب بالشعر الجاهلي أية محاولة للابتعاد عن الغنائية وابتداع أشكال شعرية جديدة • وواد الارتباط بالماضي تطلعات المجددين الى اتباع

(١٠) محمد مفيد الشوياشي ، رحلة الأدب العربي الى أوربا ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٣٥ ، وينظر : محمد احمد جاد المولى وآخرون ، قصص العرب ، ج ٤ ، القاهرة ١٩٣٩ ، ص ٣٥٦ وما بعدها •

(١١) عوض ، دراسات في أدبنا الحديث ، ص ٦٦ وما بعدها •

(١٢) ينظر : محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٨١ وما بعدها • محمد كمال الدين ، ص ٩ وص ٢٥ وما بعدها • عبد الرحمن صدقي ، المسرح في القرون الوسطى ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٨٨ وما بعدها • محمد مبارك ، توطئة لمسرحيات عربية من خيال الظل ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٥١ ، ٥٢ •

طرق مغايرة في النظم أو الخروج على المؤلف ، وقدر للشاعر الا يتمرد وأن يؤمن بحتمية النمط الشعري والا فليس له أن يكون شاعراً ، في حين جاء الاسلام بصورة للمجتمع جديدة ، وعلى الشعر أن يعبر عن التطور المفروض ، وبدأ اللاوعي يمويه الحاضر بالتشبث بأشكال من الماضي كثيرة ذات انسياب وغفوية ، في الشعر وغير الشعر ، وكأنه يحتج على الزمن بتطوراته وأحداثه وجريانه وتقلباته .

والشاعر والمتلقي لا يدركان من الشعر الا الهجاء والرثاء والمديح والغزل ... الخ ، وتوطد تقنين الموضوعات الشعرية ، وسادت الغنائية وحدها ، وبدأت تحتوي الوجدان العربي ثانية وتبر عن المجتمع في ظل الاسلام . والاعجاب بالشعر الجاهلي دعا المترجمين العرب الى اهمال ترجمة التراث الشعري للأمم الأخرى ، ولدى اليونان خاصة ، مع عنايتهم بنقل ذلك التراث في مجالات حيوية كالفلسفة وغيرها : « فلم نشر على اية ترجمة أو تلخيص أو تحليل لأية مسرحية اغريقية قديمة بين ما خلف لنا العرب القدماء من تراث مترجم ، وهذا أمر يسهل فهمه لشدة ارتباط المسرح الاغريقي القديم بالوثنية وأساطيرها التي تتعارض مع الدين الاسلامي » (١٣) ، وليس لهذا السبب وحده انحصرت تلك الترجمات فلم تستلهمها حاجة يراها المترجم أو غيره حتمية والشعر العربي تمتليء به المحافظ وتكاد تضج به الحياة زهوا واقعالا . وعد كتاب أرسطو في الشعر جزءاً من المنطق فهو لاحق بالجدل والخطابة (١٤) ، وليست التراجم الاغريقية أدبا معدا للقراءة أو شيئاً مما يقرأ مستقلاً كما تقرأ جمهورية أفلاطون ، فقد كُتبت للتشيل لا للمطالعة وكان المؤلف يعرف أن عمله سيرعرض على الناس مثلاً في مسرح فجرد نصوصه وحواره من الشروح والملاحظات والمعلومات اللازمة للاحاطة بجو القصة

(١٣) مندور ، « مسرحيات شوقي » ، ص ١١٢ .
(١٤) كتاب أرسطو ، مقدمة زكي نجيب محمود ، ص ١٠ .

اعتماداً منه على أن المشاهد سوف يدركها ببصره قائمة ماثلة على المسرح (١٥) ، ولكن الشعر اليوناني لم يكن مجهولاً ، فحين حفظ بعض أشعار هوميروس وأنشدوها واستمع إليه أفانس كانوا على معرفة بذلك الشعر ، وهناك من يرى أن الإلياذة والأوديسة ترجمتا إلى العربية في العصر العباسي (١٦) .

وما زال التراث العربي الضخم بأحداثه المتتابعة يمثل كنوزاً درامية لم تستغل بنصوص أدبية تؤكد مع الغنائية قدرتنا على الإبداع المتجدد مع الزمن : « فالأساطير العربية القديمة وأحداث التاريخين العربي والإسلامي فضلاً عن أحداث التاريخ القديم ما زالت تنتظر من يجلوها في مسرحيات شعرية عربية » (١٧) ، وعندما نبحث عن التأثير بالأساطير العربية والحكايات والتراث الشعبي والأدب القديم لا نجد واضحة في الأدب العربي المعاصر ولكن في الآداب الأجنبية .

إن بعض الدوافع الآتية جعلت الشاعر يدور في مجال محدود أو يتناول موضوعاً قائماً بين شخصين ، في أكثر الأحيان ، كالمدمح والغزل والرثاء ، ولم يحظ المتلقي دائماً بفاعلية معينة ولم يشارك في عملية الإبداع برأي أو نقد أو يكون فيها طرفاً مؤثراً ، وعليه أن يتقبل ما يقوله الشعراء باعجاب وخشوع : « ... إن الجمهور هو الذي يخلق الدراما ولا تقصد المشاهدون الذين يضمهم المسرح وإنما نعني الكيان الكامل للمجتمع البشري الذي يكون منه جمهور المسرح » (١٨) .

وكان الشعر ، في أكثر حالاته ، فردياً ولم يعبر إلا في حدود عن ضمير الأمة وواقعها ، ولم نعهد شاعراً أطرى رجلاً فقيراً قام بعمل بطولي أو أدى خدمة للآخرين أو ضرب مثلاً يحتذى ، فالقصيد ، ونسبتي أمثلة متمردة

(١٥) ينظر : الحكيم ، أوديب ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(١٦) كتاب أرسطو ، ص ١٧٤ . وينظر : كولديزير ، ص ٩١ وما بعدها .

(١٧) خالد الشواف ، مجلة الأفق الجديد ، العدد ١٥ ، بغداد ١٩٦٢ ، ص ١٨ .

(١٨) ديوكس ، ص ١٤٦ .

متميزة ، كانت تتوقع رد فعل آني ايقاعا بامرأة أو دفعا لمعتد أو اشادة بمفاخر أو حصولا على جائزة ، ومن طبيعة هذه القصيدة الا تتأني وتطول لتتخذ شكلا دراميا لا يلبث أن يمر بأطوار اخرى ليستقيم محاكاة لحياة على المسرح يجريها الممثلون بأجواء وطقوس معينة ، ومن طبيعة هؤلاء الشعراء الا يتحلوا بالصبر في عملية الابداع الفني . الا أن هناك شعراء كانت لهم القدرة على الخلق الدرامي المستمد من التراث أو الحياة العامة أو الخاصة ومنهم أبو نواس وأبو تمام والمتنبي وأبو العلاء المعري . فالمتنبي يستطيع أن يجري قصائده الحربية بشكل ما ذي روح درامي متتابع لولا عوامل منها المناسبة التي اقتضت قصيدة ذات عدد محدود من الأبيات ، وبزمن معين ، وبحضور ومجلس ، ولولا الايمان المطلق بأن الشعر يجب أن يكون غنائيا ، ولا قيمة لأساليب مغايرة ، فالعلم بالدراما كان بعيدا عن أذهان جمهرة الشعراء والقراء ، فأبو العلاء المعري لو نظم رسالة الغفران شعرا لكان رائدا بحق ، وتري بنت الشاطيء أن هناك نصا مسرحيا في رسالة الغفران (١٩) ، فاذا جمعنا التراث الجاهلي بأيامه وأساطيره وحكاياته الى ظهور الاسلام ، والفتوحات وقيام الدولة الأموية وسقوطها وما جرى ايام العباسيين والحملاات البيزنطية وهجوم التتر وسقوط بغداد . . . الخ ، ألا يحملنا ذلك على العجب : كيف استطاع الشعراء أن يهملوا هذه الوقائع العظيمة أو يلخصوها في أبيات محدودة ، وبقي هذا التراث الضخم أسير الكتب التاريخية ، ولم نعد الحياة اليه بما نبدع من نصوص جديدة ، ومن مهمات الشعر والفن أن يبقى تجارب الامة واحداثها حية متألفة متوهجة في ضمير أبنائها عبر العصور والأجيال

(١٩) تنظر : عائشة عبد الرحمن ، جديد في رسالة الغفران ، نص مسرحي من القرن الخامس الهجري ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ١٠-١٢ . ولناقشة هذا الرأي ينظر : جميل الجبوري ، دراسة في التراث العربي المسرحي ، مجلة المورد ، العدد ٤ ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٧٣ وما بعدها . ويرى محمد كمال الدين مسحة درامية في رسالة الغفران ، ص ١٢٨ وما بعدها .

فينقل الماضي الى الحاضر في عملية مستمرة دائبة لا تحدث انفصالا بين الأبعاد الزمنية الثلاثة ، وليس لتلك التجارب والأحداث سوى الابداع الفني يحافظ على جذتها أبداً ، ولولا هوميروس مثلا لاندثرت حروب طروادة وأثينا ولما أجدتها كتب التاريخ نفعا .

ولا نغالي فنقرن الخلل بالشاعر القديم وحده ، أو نلقي التبعة على العصور المتتالية ، أو نلح بحثا عن الأسباب بقدر ما تتمثل القضية في الشاعر المحدث ولديه التراث والتاريخ والحاضر والمستقبل ، ولديه ، طبقا لما افترض ، الموهبة والقدرة ولكنه ما يزال محكوماً بالغنائية .

وإذا أردنا أن نجزم بأن الشعر العربي القديم غنائي محض فهناك أشكال درامية اتخذت طريق القصص الشعري بسرد حادثة أو حوادث مع وصف أو افصاح عن شعور وموقف ورأي ، وكان للشاعر أن يطور حكاياته لو وجد الدافع أو أدرك أبعاد الاجناس والانواع الأدبية المختلفة . وقد تعيننا ، فيما نذهب اليه ، أمثلة من نصوص شعرية .

يورد صاحب الجهرة قصيدة قديمة بعشرات أبيات ينسبها الى الجن تصف حياة وقصة متكاملة ولكنها تتخذ الشعر الغنائي طريقا لعرضها ، ومنها (٢٠) :

إني زعيمٌ بقصةٍ عجبٍ
عندي لمن يستزيدُها الخبرُ
تأتي تصديقها الليالي والـ
أيامٌ إن القضاءَ ينتظرُ
يكونُ في الأنس مرةً رجلُ
ليس له في ملوكهم خطرُ

(٢٠) القرشي ، جهرة أشعار العرب ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ٥١ وما بعدها .

مولده في قرى ظواهر هم
دانَ بتلك التي اسمها خمير

يقهر أصحابه على حدث الـ
سنّ ويحفي فيهم ويحقر ...

وتستمر القصيدة الطويلة بمنحى قصصي واضح (٢١) ، وأكثر الملاحظات
والقصائد الجاهلية لا يخلو من حادثة يقصها الشاعر ولكنها عادة لا تستقطب
حدثاً واحداً نامياً بصراع وشخص وجبة وحوار ، فمعلقة امرئ القيس
مثلاً تقوم على حادثة (٢٢) :

تقول وقد مال الغيظ بنا معاً
عقرت بعيري يا امرأ القيس فازل
فقلت لها سيري وأرخي زمامه
ولا تبعيني من جناك الملعل

(٢١) من الطريف أن أقرأ بعد سنتين من اقتباس هذه الأبيات أن نيكلسن يسمي
القصيدة أغنية السواحر الثلاث وأن فون كريم يسميها اسطورة الجنوب
العربي ويقول نيكلسون : « ان القصيدة نظمت ليلقيها شاعر جوال في رحله
من الناس يجتمعون حوله ليلاً » ، أي انها قصة شعرية تصلح أن تكون مادة سمر ،
ويذكر أيضاً أن هناك من نظم في القرن الهجري الأول قصائد تعرض لمغامرات
ملوك حمير . ينظر : نيكلسون ، تاريخ العرب الأدبي ، كيمبرج - إنجلترا ١٩٥٦ ،
ص ١٩ . وترجم صفاء خلوصي الكتاب بجزءين أحدهما يحمل عنوان : تاريخ
العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الاسلام ، نشر في بغداد عام ١٩٧٠ ، وتجد
الإشارة إلى القصيدة في ص ٥٦ .

(٢٢) القرشي ، ص ٥١ وما بعدها ، وينظر : علي التجدي ناصف ، القصة في
الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٥٦ .
وما بعدها .

دعي البكرَ لا ترثي له من رداً
 وهاتي أذيقنا جناةَ القرهـلـ
 بغير كمثـلٍ الأحموانِ منـورٍ
 بقي الثنايا أشنب غير أنـعلـ
 وبيضة خدرٍ لا يرامُ خباؤها
 تمتعت من لهم بها غير معجلـ

تجاوزتُ أحراساً إليها ومعتراً
 عليّ حراساً لو يسرونَ مقتلي ...
 ولا يخجل علينا ببرد تام ووصف للفرس والليل والصيد ... الخ .
 أما النابغة الذياني فيقدم صورة شعرية بارعة تدعو الى تأمل طويل
 لفهم أبعادها وتقص شخصية العربي حين يستغرقه الدهول أمام الطلل ،
 ويكشف الشاعر عن حالته النفسية القريضة وتلاشي اللحظة الحاضرة وذوبانها
 في الماضي بمشاهد درامية تتلخص في أبيات غنائية يمكن أن تفك عنها التكثيف
 ونستمد منها أثراً أدبياً درامياً جديداً مستوحى من معاناة الشاعر وتعلقه
 بالثابت متمثلاً بالأرض متحولاً عنها بالرحيل ، وبالتغير قائماً بالزمن وحركته
 الدائمة في الحاضر والمستقبل هارباً منهما الى الماضي ملاذاً وتعويضاً ، وصراعه
 مع النقيضين واغترابه بينهما :

عوجوا فحيوا لنعمٍ دمنة الدار
 ماذا تحيونَ من نؤيٍ وأحجارٍ
 أقوى واقصر من نعمٍ وغيره
 هوجُ الرياح بهابي التربِ مؤارٍ
 وقفتُ فيها سراً اليوم أسألهـ
 عن آل نعمٍ أمونا عبر أسفارـ

فاستعجت دارُ نعم ما تكلمنا
والدارُ لو كلمتنا ذات أسرار
فما وجدتُ بها شيئاً ألوذُ به
الا الثمامَ والا موقدَ النارِ
ثم يسترجع الماضي :

وقد أراني ونعماً لاهين معاً
والدهرُ والعيشُ لم يهمنُ بامراري
أيامَ تخبرني نعم" وأخبرها
ما اكتمُ الناسَ من حاجي وأسراري
نبئتُ نعماً على الهجرانِ عاتبةً
سقياً ورعياً لذاك العاتبِ الزاري

ويستغرقه ذهول اللحظة الحاضرة (٢٣) :
أقولُ والنجمُ قد مالتْ أواخره
إلى المغيبِ تثبت ظفرةً حارِ

المحةً من سنا برقٍ رأى بصري
أم وجهُ نعمٍ بدا لي أم سنا نارِ
بل وجهُ نعمٍ بدا والليلُ معتكرُ
فلاحٍ من بينِ أثوابٍ وأستارِ

ولا ننطىء التوتر الذي يشد أبيات معلقة ليبد كلها ، وتميزها بمنحى

(٢٣) تجد القصيدة كاملة في ديوان النابغة الذبياني ، دار صادر ، بيروت بلا تاريخ ، ص ٤٨ وما بعدها .

خاص في الاداء وبأصالة الثورة النفسية التي يفصح عنها الشاعر في أبياته :
والصراع الشخصي الذي لا يريد أن يكشف عنه (٢٤) :

فوفقتُ أسألهَا وكيفَ سؤأنا
صمًا خوالدَ ما يبينُ كلامُها
عرَّيتُ° وكان بها الجميعُ فأبكروا
منها وغُودرَ قُوَّيها وثمَامُها
بل ما تذكَّرتُ من نوارٍ وقد فأت°
وتقطَّعتُ أسبابُها ورمَامُها
مريَّةٌ° حلَّتْ° بفيْدٍ وجاورت
أهلَ العراقِ فأين منك مرَامُها
أو لم تكن تدري نوارُ° بأنِّي
وصَّالُ° عقدٍ جائلٍ جَدَامُها
ترَّاكُ أمكنةٍ إذا لم أرضَها
أو يرتبطُ° بعضُ النفوسِ حِمَامُها
بل أنتِ ما تدرينَ كم من ليلةٍ
طلقَ° لذيذٍ لهوها ونِدَامُها
قد بتد سامرَها وغايةَ تاجرٍ°
وافيتُ° إذ رُفِعتُ° وعزُّ° مرَامُها

وفي قصيدة تنسب الى الحطيثة قصة وحدث وضيف ألم ولا قرى (٢٥) :

(٢٤) القرشي ، ص ١٣٠ وما بعدها .
(٢٥) ينظر : ناصف ، ص ١٨ . وعن القصة العربية ، نسرا ونشرا ، ينظر :
الشوباشي ، ص ١٩٤ وما بعدها . كولديزير ، ص ٨٨ وما بعدها .

وأى شجراً وسطَ الظلامِ فراعِهِ
فلما بدا ضيقاً تصوَّراً واهتما

فقال ابنُهُ لما رآه بحيرةٍ
أيا أبتِ اذبحني ويسِّرْ له طعاماً

ولا يمكن أن نعرض للأمثلة الجاهلية كلها ، وقصائد الصعاليك وغيرهم
كثيرة ولتأبط شراً قصيدة تحوي مادة درامية كاملة تلخصها أبيات غنائية
محدودة يبدأها (٢٦) :

إن بالشَّعبِ الذي دونَ سَلَمِ
لقتيلاً دمه ما يطلُّ

خلفَ العباءِ عليٍّ وولكي
أنا بالعباءِ له مستقلُّ

والفند الزماني يلخص حرب البسوس كلها في تسعة أبيات (٢٧) :

صفحنا عن بني ذهلٍ	وقلنا القومُ اخوانُ
عسى الأيامُ أن يرجعنَ	قبوماً كالذي كانوا
فلما صرَّحَ الشرُّ	فأَمسى وهو عريانُ
ولم يبقَ سوى العدوانِ	دُفاهم كما دانوا
مشينا مشيةَ الليثِ	غدا والليثُ غضبانُ
بضربٍ فيهم توهينُ	وتخضيعُ وإقرانُ
وطعنٍ كهم الزَّقِ	غدا والزَّقُ ملانُ

وبعض الحليم عند الجمل للذلة إذعان
وفي الشر نجاتاً حين لا ينجيك إحسان

ولا نستطيع أن نلوم شاعراً اذا عرض لموضوع خاص ، وحين يكون التلخيص الغنائي تعويضاً عن تفصيلات درامية لا يصح لدينا أن يكون بديلاً لها . والفنائية استطاعت ومنذ بداياتها الاولى أن تحقق أول شروط الدراما بما اتبعته من منحى قصصي وأسلوب خطابي وتكثيف في الجملة الشعرية التي كنا نود ، في كثير من الاحيان ، لو اقترنت بالنمو والتماسك . ومن المعروف أن الجملة الشعرية في المسرحية تحوي أوسع قدر من المعاني بأقل ما يمكن من كلمات ، والشاعر العربي بارع في التلخيص وان كان بتقليص التجربة . احيانا ، وشاع الاسلوب الخطابي فالقصيدة تلقى في المحافل ، وقصائد كثيرة تدعو الى الحث والترغيب ، واتسع الاتجاه الشعري القصصي : « والقصة هي نواة التراجيديا التي تنزل منها منزلة الروح » (٢٨) ، طبقاً لرأي أرسطو الذي وصف الشعراء بأنهم مبدعو الحكاية وعليهم أن يهتموا بها ، وما عدّ الشاعر شاعراً الا اذا كان من أنصار الحكاية (٢٩) ، ولكنه لم يكن من دعاة كتابة القصة الشعرية وانما أراد أن يلغي التجريد والانسحاب في الشعر ليقترن دوماً بالدراما أو بجو ما يحدده ويبعده عن عمومية تفقده قيمته الفنية العالية .

والشاعر العربي حقق شروطاً أولية في البناء المسرحي : النزعة الدرامية ، والتكثيف في العبارة ، والاسلوب الخطابي الذي يمكن اذا اتبعت فيه أصول درامية أن يتحول الى حوار من طبيعته الخطاب المتبادل بين ممثلين أو أكثر أمام الجمهور ، يقول أفلاطون : « لو نزعنا من المسرحية الموسيقى والغناء والايقاع فلن يبقى منها سوى قطعة خطابية » (٣٠) . وما كان على الشاعر

(٢٨) ، (٢٩) كتاب أرسطو ، ص ٥٤ ، ١١٣ ، ١١٤ .

(٣٠) ينظر : عطية عامر ، ص ٩١ .

الا أن يدرج الى الحوار والحبكة والصراع والحياة المتكاملة في العمل الدرامي الحقيقي ، لولا أسباب تأريخية حالت دون ذلك ، وبدأت المسرحية ، أول ما بدأت ، خطبة أو ما يشبه الخطبة ، وهذا ما يفسر لنا أن مثلاً واحداً كان يقوم بالأداء المسرحي كله ، وأن من أهداف مسرحيات قديمة عرضت في اليونان وغيرها اقترانها بموضوع معين لحث الجمهور على أمر ما أو اقناعهم بالحرب مثلاً ، فمسرحية اسخيلوس سبعة ضد طيبة (٤٦٧ ق م) تبدأ : « بخطاب من الملك الى شعبه ، مثلاً بجمهور الحاضرين » ويدخل رسول ويعطي تقريره وينسحب ، ويصلي الملك للنصر ، وينتهي المشهد . ومن الصعب تسمية هذا بـ « حوار » (٣١) .

ومثل الشاعر الجاهلي عصره وبذل ما يمكن أن تصل اليه قدراته ، وما كان له أن يفعل سوى ذلك بحدود ما أتيج له ، وألقى تبعة التطور على من يأتي بعده في العصر التالية .

ومن قصائد ما بعد العصر الجاهلي مرثية مالك بن الرب : قصة حياة كاملة من خلال حدث معين ، استطاع الشعر الغنائي أن يحتوياً بايات . وتمثل قضية الشاعر في تشرده ولصوصيته وبطولاته بما يمكن أن يمدّه بجواء درامية ، ثم في انضمامه الى الجيش بحد فاصل بين مرحلتي حياة يلخصه الشاعر بنصف بيت وبضع كلمات : « ألم ترني بعث الضلالة بالهدى » . والصراع القائم بين الاضطراب والنظام والحرية المطلقة والتخلي عنها واللاموقف وما يشبه الانتماء يوصل الشاعر ، بعيداً عن الغنائية ، الى قصة أو ملحمة أو أداء درامي ، ولكننا باقتصارنا على نوع واحد من الشعر احتفلنا بقصيدة مالك بن الرب لأننا لا نطمح الى غير ذلك عبر ما يمكن أن يؤديه الشعر الغنائي ، فاذا قرنا صراع الشاعر بين الضلالة والهدى بموقفه

(٣١) جورج تومسن ، ص ٢٣٤ ، وينظر : محمد كامل حسين ، من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٤٦ .

امام الموت ووعيه التام بمصيره واغترابه الدائم وبعده عن وادي الغضا حتى
 يلوح له سهل مبارا أدركنا قصور الشعر الغنائي ومنحاه في تلخيص
 وتقليص وتحديد قضايا وجدت لتكون درامية ، ولو قام الى جانب الغنائية
 لون آخر من الشعر لا يكتفي بخلاصة التجربة فيقدم تفصيلاتها متكاملة
 لاغتني أدبنا وتنوع أشكاله ، ولمالك قبل رحيله أبيات توطئ للقصيدة
 الكبيرة ، منها (٣٢) :

ولقد قلتُ لابنتي وهي تبكي
 بدخيلِ الهمومِ قلباً كئيباً

وهي تذري من الدموعِ على الخدينِ
 من لوعة الفراقِ غروباً

حذرَ الحتفِ أن يصيب أباهـا
 ويلاقي في غيرِ أهلِ شَعوبـا

اسكتي قد حززتِ بالدمعِ قلبي
 طالما حزنٌ دمعكـنَ القلوبـا

ودعي أن تقطَّعي الآن قلبي
 أو تُريني في رحلتـي تعذيبـا

وتبدأ قصيدة مالك بالامنيات (٣٣) :

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً
 بوادي الغضا أزجي القلاص النواجيا

(٣٢) ، (٣٣) نوري القيسي ، شعراء أميون ، القسم الأول ، الموصل ١٩٧٦
 ص ٢٤ ، ٤١ وما بعدها .

خلت الغضا لهم يقطع الركب عرضة
وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
ويعرض لحاله ويكشف عن لوعته :
أجبتُ الهوى لما دعاني بزفرة
تقنعتُ منها أن ألام ردائيا
ويذكر ابنته ثانية :

تقول ابنتي لما رأت طول رحلي
سفارك هذا تاركى لا أبا ليا
ويصف ساعات ما قبل الموت :

صرع" على أيدي الرجال بققرة
يسوون لحدي حيث حمّ قضائيا
ولما تراءت عند مرو منيتي
وخلّ بها جسي وحات وفائيا
أقول لأصحابي ارفعوني فاه
يقرّ بعيني أن سهيل" بدا ليا
خيا صاحب رحلي دنا الموت فانزلا
برايقة إني مقيم" لياليا
وقوما اذا ما استلّ روعي فهينا
لي الصدر والأكمان عند فائيا
وخطا باطراف الأسنة مضجعي
وردّا على عيني فضّل ردائيا

خذاني فجراني بشوي اليكما
فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا
ثم يسترجع الماضي :

وقد كنت عطافاً اذا الخيل أدبرت°
سريعاً لدى الهيجا الى من دعائنا
ويتطلع الى ما بعد الموت :

وقوما على برّ السّمينه أسمعا
بها الغرّ والبيض الحسان الروائيا

بأنكما خلفتماني بقفرة°
تهيل عليّ الريح فيها السوافيا

ولا تنسيا عهدي خليي° بعدما
تقطع أوصالي وتبلى عظامي

فيا صاحبي إمّا عرضت قبلتغن°
بني ماؤن والريب ان لا تلاقيا

وبالرمل منا نسوة لو شهدني
بكين وفدّين الطيب المداويا

فمنهن أُمي وابنتاها وخالتي
وباكية° أخرى تهيج البواكيا

والقصيدة طويلة ترفض تقسيم الشعر على أغراض تقليدية وتطوي
مرحلة الغناء الى السرد ، ولكن بأسلوب غنائي أيضا ، وتعرض لحياة الشاعر
المتكاملة بلمحات يمكن أن تضم تفاصيل كثيرة ، وتفصح عن صراعه بين

حياة الدعة والهدوء والسفر بعيدا الى غير ما عودة، وموقفه امام الموت وتداخل
الازمنة الثلاثة في مخيلته بتشابك اللحظات الحاضرة بالماضي والمستقبل ، ولو
وجدت في أدب أية أمة لم تقصر شعرها على الغنائية لانتهد الى تجسيد مسرحي
أو تصويري أسر ، ولكنها يمكن أن تستغل في أعمال أدبية أخرى تستفيد من
مجال التقدم العلمي في تطوير هذا الاثر على المسرح أو غيره بما يعرف اليوم
في عالم الدراما (٣٤) بتضافر الفنون وتكاملها جميعاً ، فالتراث اليوناني كان
وما يزال مصدر وحي والهام واقتباس وتطوير حين يقوم عمل فني جديد على
فكرة ما قديمة برؤية معاصرة ومفهوم حديث ، كما فعل جيمس جويس وبيتس
واليوت وبرنارد شو واوئيل وكوكسو وسارتر وجان أنوي ومثبات
غيرهم (٣٥) ، ولو استعرضنا أية مسرحية أجنبية أو أوبرا أو أي عمل آخر
يستوحي التراث أو فكرة ما قديمة لا نجد ما يستوحيه يفوق كثيرا مضمون
قصيدة مالك بن الرب التي يمكن أن تقرأها بأمثلة شعرية أخرى متعددة ،
ووراءها يقف التاريخ والتراث والواقع والاسطورة .

ولسنا ندعو الى تقليد الآداب الاجنبية ، فلكل أدب سماته ومحليته
ومناه في الابداع ولكننا نرى أن مادة عظيمة في التراث والتاريخ تضيع هباء
ولا تستغل في أعمال شعرية جديدة تخلدها حية متألفة عبر العصور والازمان
وتوطيناً لنهضة أدبية في المستقبل وتؤكد حقيقة أن التراث زمن متجدد .
والتأثر والتأثير قائم بين الآداب العالمية ، وكان الشرق وما يزال مصدر وحي
لأعمال أدبية كثيرة ولشعراء متميزين لدى أمم الأرض .

ولعل عمر بن ابي ربيعة اكثر الشعراء العرب القدماء احساسا بضرورة
الحوار في الشعر وتأكيد المنحى القصصي بحدود ما يرسمه الشعر الغنائي ،

(٣٤) كتب يوسف الصائغ قصيدة محدثة طويلة بعنوان اعترافات مالك بن الرب ،
بغداد ١٩٧٢ .

(٣٥) تنظر : ص ٢٨ وما بعدها من هذا البحث .

وكثيراً ما يلجأ الى التجريد فيخاطب نفسه وله قصيدة كاملة تبدأ أبياتها كلها
يخيلي (٣٦) ، ويتضح في شعره الحوار القائم على القول ومشتقاته : « حتى
ليخيل اليك أنك تقرأ قطعة تشيلية تطالعك بأحاديث الحب ٠٠٠ فقد وسع
عمر نطق الحوار ولم يقصره على شخصين ، وأكثر منه في غزله » (٣٧) :

وبتْ أناجي القلبَ أين خباؤها
وكيف لما آتني من الامر مصدرُ
فدلَّ عليها القلبَ رءيا عرفتها
لها وهوى النفس الذي كاد يظهرُ
فلما فقدتُ الصوتَ منهم وأطقتُ
مصاييحُ شَبَّتْ في العشاءِ وأنورُ
وغابَ قَمِيرٌ كنتُ أرجو غيوبه
وروءحَ رعيانٍ ونوعمَ سُمرُ
وتَقَفْتُ عني النومَ أقبلتُ مشيةً
الجابِ وركني خشية القومِ أزورُ
فحييتُ اذ فاجأتهَا فتولَّهتُ
وكادتُ بسخفوضِ التحيةِ تجهُرُ
وقالتُ وعَضَّتْ بالبنانِ فضحتني
وأنتَ امرؤُ ميسورُ امرِكُ أعمرُ
فو الله ما أدري أتعجيلُ حاجةٍ
سرتُ بك أم قد نامَ من كنتُ تحذرُ

« (٣٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة ، دار صادر - بيروت ١٩٦١ ، ص ٢٥٧ .
« (٣٧) المصدر السابق ، المقدمة ، ص ٨ ، وتُنظر القصيدة ص ١٢٢ وما بعدها .

فقلت لها : بل قاذبي الشوق والهوى
اليك وما عين من الناس تنظر
فقلت وقد لانت وأفرخ روعها
كلاك بحفظ ربك المتكبر
فبت قرير العين أعطيت حاجتي
أقبل فاهما في الخلاء فأكثر
فلما تقضى الليل إلا أقله
وكادت توالي نجره تتغور
أشارت بأن الحي قد حان منهم
هبوب ولكن موعدك عزور
فما راعي إلا مناد ترحلوا
وقد لاح مفتوق من الصبح أشقر
فلما رأت من قد تنبه منهم
وأيقاظهم قالت أشر كيف تأمر
فقلت أباديهم فاما أفوتهم
واما ينال السيف ثاراً فيشار
فقلت أتحيي لما قال كاشح
علينا وتصديقاً لما كان يؤثر
فان كان ما لا بد منه فغيره
من الأمر أدنى للخفاء وأستر
أقص على أخي بدء حديثنا
وما لي من أن تعلم ما أخر

فقامت كئيباً ليس في وجهها دم
من الحزن تذري عبرة تتحدر

فقلت لأختيها أعينا على فتى
أنى زائراً والأمر للأمر يقدر

فأقبلتا فارتاعنا ثم قالتا
أقلّي عليك اليوم فالخطب أسير

فقلت لها الصغرى سأعطيه مطرفي
ودرعي وهذا البرد ان كان يحذر

يقوم فيمشي بيننا متذكراً
فلا سرّاً يفشو ولا هو يظهر

فكان مجنّي دون من كنت أتقي
ثلاث شخصوس كاعبان ومعصر

خلنا أجزة ساحة الحي قلن لي
ألم تتقِ الأعداء والليل مقمر

وقلن أهذا دأبك الدهر سادراً
أما تستحي أم ترعوي أم تفكر

إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا
لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

ويهتم أبو نواس بالحوار ويروي قصصاً وحكايات ذات مدى محدود
تدور في حانة ارتادها وأصحابه فشرّبوا الخمر ، ولا تقدم لنا رحلاته الخمرية
اجواء يمكن أن تتمثل فيها حياته الخاصة وأبعادها الكاملة من خلال

العصر العباسي كله بأطر درامية معينة تصور وتكشف عن معاناة شخصية وادانة لحياة أدت الى هروب مأساوي واضح من واقع يود أن يفقد حواسه فيه . وتهيأت المادة الدرامية خارج شعر أبي نواس بمجتمع وأحداث ورقفة. وندمان وحانة ومبغى وحب وكره وفقر وغنى وأيام ينسى الشاعر فيها نفسه ، ويلخص الشعر الغنائي تلك التجارب بأبيات أو ينقل لنا الأخبار بأسلوب مختصر سريع وكأنه يود أن يفضي بنتيجة ما حدث وليس بتفصيلاته الحية التي تكسب التجربة بعدا أدبيا دراميا نستطيع به أن نفهم الشاعر وعصره . وما بين شعر أبي نواس وحياته لا نحظى الا بصورة أدبية ناقصة كان لها أن تتكامل باي منحى درامي لم يعن الشعر الغنائي على ابرازه بالرغم من قدرة الشاعر وموهبته في تقديم اجواء معينة خاصة . ولأبي نواس في بعض قصائده مواقف قصصية شعرية قصيرة (٣٨) ، ويرى شكري محمد عياد : « أن الشعر العربي استنفد جل قوته الغنائية مع انتهاء مدرسة أبي نواس فلم يكن له بد من أن يتجه الى الفلسفة » (٣٩) ، ولكن الغنائية ظلت سائدة حتى الوقت الحاضر ، وحين تستهلك الغنائية قواها تظهر ألوان شعرية لا يعوض عنها الاتجاه الفلسفي ، وظهور أنواع شعرية أخرى لا يعني دائما أن تستنفد الغنائية طاقاتها فقد يزدهر الشعر بأنواعه المختلفة ، ولا نجد للفلسفة تأثيرا كبيرا في المضمون الشعري بعد أبي نواس الا بحدود لدى أبي تمام والمتنبي وشعراء مماثلين آخرين .

ونظم شعراء حكايات وقصصا وقصائد مطولة وأراجيز تنطوي على أحداث ، ويبدو ابو تمام واحدا من أقرب الشعراء العباسيين الى الروح الدرامي في بعض قصائده : « وكان أحيانا اذا وقع على الفكرة المجردة صاغها في اطارها التجريدي أولا ثم حاول أن يجسمها في صورة حسية » (٤٠) :

(٣٨) ديوان ابي نواس ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ١٤ ، ٢٨ ، ٤٣ ، ٥٩٧ .

(٣٩) كتاب أرسطو ، ص ٢٨٤ .

(٤٠) عز الدين اسماعيل ، ص ٢٨٢ . وينظر : ديوان ابي تمام ، تحقيق محمد عبد الله

عزام ، المجلد ١ ، القاهرة ١٩٥١ ، ص ٤٦ وما بعدها .

من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد
 شابت نواصي الليالي وهي لم تشب
 حتى اذا مخض الله السنين لها
 مخض البخيلة كانت زبدة الحقب
 أتهم الكربة السوداء ساذرة
 منها وكان اسمها فراءجة الكرب
 غادرت فيهم بهيم الليل وهو ضحى
 يشله وسطها صيح من اللهب
 حتى كأن جلايب الدجي رغبت
 عن لونها وكان الشمس لم تغب
 ما ربع مية معموراً يطيف به
 غيلان أبهى ربي من ربعها الخرب
 ولا الخدود وقد آدمين من خجل
 أشهى الى ناظر من خدّها الترب

ولولا غلبة الغنائية على الشعر العربي ، ودواعيها وأسبابها واستثمارها
 أحيانا لغايات غير فنية لكان أبو العلاء شيخ الدراميين في الشعر ، ولاتخذت
 سيفيات أبي الطيب قبله منحى دراميا واضحا ، وحياة المتنبي ، بأحداثها
 الكثيرة ، يمكن أن تصبح نواة لعمل درامي ضخم (٤١) وإلى جانبه شعراء
 آخرون . والقصيدة العربية بتطورها وتكاملها ، عبر العصور ، يمكن أن
 تثبت جدارتها في احتواء الألوان الشعرية المختلفة ، يقول علي جواد الطاهر :

(٤١) ينظر للمؤلف : المثال والتحول - آراء ودراسات في حياة المتنبي وشعره ،
 بغداد ١٩٧٧ ، ص ٦ وما بعدها .

« وهكذا يحتل الشعر الغنائي عالماً واسعاً لم يعد مضمونه في أذهان الناس مقصوراً على التجربة الخاصة بالمعنى الضيق وإنما صار مألوفاً أن يتسع للوطن والمجتمع والامة والانسانية جمعاء ، ولم يعد مرتبطاً بشكل خاص ، بل بلغ من التعدد بحيث لم يبق مجال للتحديد الا أن نقول انه ليس درامة وليس ملحمة ، وإذا علمنا أن الملحمة تضاءلت ولم يعد لها كيان مهم ، بقي فارق الشعر الغنائي الأساس أنه ليس درامة . علماً أن من القصائد البليغة ما مزج فيها أصحابها - الكبار - الغنائية بنفس ملحني أو درامي ، وعد النقاد ذلك فضيلة ودليل عمق ، فتهاوت - بذلك - النظرية القديمة التي تبناها القرن السابع عشر على وجه الخصوص في الفصل التام بين الأنواع ، واتصرت النظرة التي دعت إلى المزج وقد بدت بوادرها في القرن الثامن عشر ثم تبناها القرن التاسع عشر ممثلاً بالرومانتيكيين . بل لقد استحالت (الغنائية) صفة أكثر منها نوعاً ، صفة خلاصتها الحماسة والافعال الشخصي ، وهذه قد تكون في نوع خاص هو الشعر الغنائي وقد تضعف في هذا النوع نفسه ، وقد تكون في أنواع أخرى فوجد منها شيئاً في الملحمة او الدراما » (٤٢) .

وحين نستطيع أن نطور الغنائية ونخضعها للشرط الدرامي ونستفيد من تجاربنا عبر العصور ومدى ادراكنا لأهمية الدراما فناً مستقلاً بتقاليده المعروفة تكون قد أسهمنا في بناء نهضة مسرحية وأدبية معا : « وعندما يزدهر المسرح فإن معنى هذا هو ازدهار لقاء الانسان بالانسان ، هو لحظة الحياة فينا ، لحظة الحياة في مجتمعنا ، توتر تاريخنا الحي ، تطلعنا وتحفزنا وتحركنا ، وانطلاقنا ، وازدهار المسرح هو تعبير عن حيوية حركة التاريخ في المجتمع ، عن حيوية اللقاء الانساني فيه ، عن صدق هذا اللقاء وارتفاعه على حدود واقعه المحدود ، وتخطيه لحواجز الجمود والتخلف والبلادة . ان المأساة والمهزلة والمهزلة ومختلف أشكال التعبير المسرحي انتقاد خلاق للحياة وتجاوز متصل

لوقائعها المتشبهة بالاستقرار الميت والتوازن الجبان والتكيف الخائر» (٤٣) •

ولابد أن تطوي قرون التقليد بعد العصر العباسي لنرى أثر التراث في
الشعر المعاصر ، والآراء الجديدة الوافدة والتحولات السياسية والاجتماعية
التي غيرت من مسيرة الفن والواقع الذي لا يزال الشعر يقدم تلخيصا برقيا
لأحداثه ، دون احتوائه باجواء يمكن لانسان القرن الواحد والعشرين ومن
يأتي بعده أن يتعناها ويحيها فيما يقرأ من أدب القرن العشرين •

(٤٣) محمود امين العالم ، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، بيروت
١٩٧٣ ، ص ٧ •

الفصل الرابع

المحاولات الدرامية الأولى

لم يكن ما قدمه القرن التاسع عشر من محاولات مسرحية أولية موروثاً
درامياً لشعراء القرن العشرين ، ولكن الرواد نبهوا لهذا اللون من
الادب حتى زاول شوقي النظم المسرحي فما عاد يقرن بأجواء الملاحى والمواخير
ووسائل التسلية والترفيه •

ولم يستطع القرن العشرون أن يقدم موروثاً درامياً حقيقياً لشعراء القرن
الواحد والعشرين ولم يرسخ تقاليد مسرحية أو ينهض بالمسرح كما حدث في
فن الرواية أو القصة أو المقالة •

وللرواد الأوائل في المسرح محاولات كثيرة ، ومنهم : مارون النقاش
الذى ألف وأخرج البخيل عام ١٨٤٧ (١) ، وأحمد ابو خليل القباني (٢) ،
ويعقوب صنوع (٣) ومحمد عثمان جلال (٤) وكان انتاج هؤلاء الرواد ومن
رافقتهم خليطاً من النثر والشعر والعامية والقصصية والقصة والمسرحية
والترجمة والاقتباس وما يشبه الاوبرا أو الاوبريت ، ثم نظم خليل اليازجى

-
- (١) محسن اطميش ، الشاعر العربى الحديث مسرحياً ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ١٢ •
 - (٢) المصدر السابق ، ص ٢٦ ، وينظر : جميل نصيف ، احمد ابو خليل القباني ،
مستل من مجلة كلية الآداب ، العدد ١٨ ، بغداد ١٩٧٤ •
 - (٣) اطميش ، ص ٥٥ •
 - (٤) ينظر عوض ، دراسات ، ص ١٤٣ •

مسرحية المروءة والوفاء في ألف بيت (٥) وكتب محمد عبد المطلب وعبد الله النديم وعبد الله البستاني وآخرون مسرحيات ، وفي سنة ١٩١٠ اقتبس شكري غانم من سيرة عنترة مسرحية فاجحة كتبها شعرا بالفرنسية ومثلت على (الاوليون) أحد أهم مسارح باريس وفالت نصا وتمثيلا اعجاب النقاد والجمهور (٦) ، وشهدت المدارس تمثيليات كثيرة ، تاريخية في أغلبها ، لمؤلفين معروفين ومجهولين : « ان تلك التجارب المسرحية بما فيها من ضعف وركاكة قد رسمت شيئا من ملامح المسرحية الشعرية كما كتبها شوقي » (٧) .

ومما أضر بالبدايات الاولى للمسرحية العربية أن حاكم مصر لم يشجع أمير الشعراء على كتابة المسرحية الشعرية كما كان يفعل الحكام الاغريق القدماء (٨) ، فشوقي يكتب : « في سنة ١٨٩٣ أول محاولة في التأليف المسرحي ، وهي مسرحية علي بك الكبير التي ألفها وهو ما يزال في فرنسا وأرسلها مخطوطة الى السراي ولكن الظاهر أنها لم تلق من السراي ما أمل من ترحيب ، وهو أمر طبيعي فالسراي تفضل بالبداية أن تتلقى منه قصائد في مدح الخديوي » (٩) ، ومع هذا فقد اكتفى الجنب العالي بأن « تشكه بقراءتها » (١٠) ، وهكذا تأخرت مسرحيات شوقي أكثر من ثلاثين سنة ، ولنا أن نفترض شيئا مغايرا لو أن حاكم مصر رحب بمسرحية علي بك الكبير فتقدمت البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية مما يشكل أهمية كبرى في نهضتنا

(٥) عن هذه المسرحية وأعمال الرواد الأوائل ينظر : جون هايود ، الأدب العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٠٠ ، لندن ١٩٧١ ، ص ٩١ وما بعدها .

(٦) نبيل ابو مراد : « عنترة زار باريس منذ ٧٠ عاما » ، مجلة المستقبل ، العدد ١٠٦ ، باريس ١٩٧٩ ، ص ٧٣ ، وينظر النص منشورا في اللوستراسيون تياترال ، العدد ١٦ ، باريس ١٩١٠ .

(٧) أطيمش ، ص ٥٩ .

(٨) تنظر : ص ٢٩ من هذا البحث .

(٩) مندور ، المسرح ، ص ٧٠ .

(١٠) عبد الرحمن صدقي : « حياة الشاعر من شعره » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٢٨ .

المسرحية ، فشوقي بالرغم من النقد الذي صاحب مسرحياته رائد للمسرحية الشعرية العربية ، ويبدو أنه ندم في أخريات حياته على ما فات فبدأ ينظم مسرحياته بسرعة حتى أنه كان يملئ مقاطع أكثر من مسرحية في جلسة واحدة فافتقر الى الخبرة التي يمكن أن يهيئها له تطور أربعين عاماً من ١٨٩٣ الى ١٩٣٢ بالاستفادة من الأخطاء والابتعاد عن الغنائية والاحاطة بالفن المسرحي واتقان البناء الدرامي ، وهذا ما يفسر لنا ثبوت المستوى الفني في مسرحيات شوقي وكأنها مسرحية واحدة لا مسرحيات متعددة .

ويرى لنداو ما يخالف هذه الحقيقة ويقول : « في نهاية القرن الماضي كتب شوقي ، عندما كان في فرنسا ، تراجميته الاولى (علي بك الكبير) وقد أرسل هذه المسرحية الى الخديوي فراقت له وبيعت هذه المسرحية بسرعة . رغم ذلك ، فان المسرحية ليست معروفة جيداً بين قراء العربية ، بل ان شوقي نفسه لا يتعلق كثيراً بها ، وان كان يذكرها في مقدمة الطبعة الاولى من ديوانه ، وقد وافق شوقي على طبع هذه الدراما من جديد ، في مناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى الشرقية في القاهرة في مارس عام ١٩٣٢ ، وذلك بعد أن تألفت فاطمة رشدي بنجاح في عرض هذه المسرحية أمام المؤتمر » (١١) فالمسرحية لم تطبع في نهاية القرن التاسع عشر ولم تبع بسرعة ولم ترق للخديوي . . . الخ .

وأول نقد يوجه الى شوقي أنه كتب مسرحياته بروح الشاعر الغنائي فنظم قصائد وقطعها حواراً تجريه شخوص مسرحياته وكأنها دمي متحركة : « ويرى القارئ المسودتين ٢ ، ٣ وهما من الفصل الثالث من مسرحية مجنون ليلى ، وأول ما يلاحظ فيهما أن الشعر لا يأخذ شكل الحوار المعروف في الفصل بل يتكون من قطع ، وكان شوقي يفكر في شعره المسرحي وينظمه بنفس الصورة المعروفة في الشعر الغنائي ، فهو يتألف في شكل قطع لا في شكل حوار ثم

توزع القطع بين المتحاورين ، ويزاد عليها ويضاف من حين الى حين « (١٢) ، فالفرق بين الشعر الغنائي والدرامي لم يكن معروفا أيام شوقي ولم يوضحه النقاد في دراساتهم ولا التفت اليه أمير الشعراء من خلال اطلاعه على الآداب الأجنبية فجاءت مسرحياته كلها غنائية صرفاً ، « وكل من يقرأ هذه المسرحيات في غير تحيز يراها ، اذا استثنينا ملهاته ، ضعيفة من حيث التمثيل لأن شوقي كتبها بروح الشاعر الغنائي » (١٣) ، ولكن طريقة التمثيل التي سادت في النصف الأول من هذا القرن ، وما زالت بقاياها ، ترحب بالشعر الغنائي الذي ينسجم وحساسة الممثلين والقاءهم الجمهوري الصاحب وميلهم الى الميلودراما واتخاذ التمثيل لونا من خطب موجهة الى الجمهور ونصائح وارشادات تنقص القدرة على حل مشكلات العالم بسرعة ، « أما في التمثيل فقد غنى شوقي وأطرب وأثر في القلوب ، ولكنه لم يمثل شيئا لأن التمثيل لا يرتجل ارتجالا ، ولا يهجم عليه في آخر العمر ، وانما هو فن يحتاج الى الشباب ويحتاج الى الدرس ويحتاج الى القراءة الكثيرة ، وقد أضع شوقي شبابه في القصر وقد أضع شوقي نشاطه وحدة ذهنه قبل أن يفرغ للدرس وقد كان شوقي قليل القراءة فكان تمثيله صورا تنقصها الروح وان حبيها الى الناس ما فيها من براعة في الغناء » (١٤) ، ولذا يقترح محمد مندور أن تلحن مسرحيات شوقي وتعرض في دور التمثيل كأوبرات (١٥) ، ولا بد أن نذكر « أن الغنائية هي

(١٢) ، (١٣) شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ١٧٥ ، ٦٤ .

(١٤) طه حسين ، حافظ وشوقي ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ٢٢١ .

(١٥) مندور ، « مسرحيات شوقي » ، ص ١١٩ ، وينظر : علي الزبيدي « الشعر والمسرح » ، كتاب الشعر والفنون ، مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المريد الثالث ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٥١ وما بعدها .

التهمة التي وجهت وما تزال توجه للشعر المسرحي لدى آداب كل الأمم» (١٦) .

ان الشعر في مسرحيات شوقي منفصل عن الدراما التي تبدو غرضا شعريا كالمديح والثناء والهجاء ويبدو الشعر معها استعراضا خارجيا لها ، ولم يتخلص شعراء رومانسيون آخرون من أسر الغنائية ، وفي مقدمتهم وردزورث وكوليردج وكيثس وشلي ويرون الذين « كتبوا مسرحيات سيئة بالشعر » (١٧) .

واستمد شوقي موضوعات مسرحياته من التاريخ بالتدرج الزمني . وقيام المسرحية على حدث تاريخي أو أسطورة ما أو عمل أدبي سابق أمر شائع في آداب الامم (١٨) ، « ولعل انصراف كثير من الشعراء العرب الى التاريخ يستقون منه مادتهم وأشخاصهم هو ان التاريخ يساعدهم في تقديم أمثلة درامية وأحداث جاهزة يمكن صوغها في شكل مسرحي ، فهو - اذن - عامل مساعد للشاعر يستعين به في رسم أحداث مسرحيته ، ذلك أن أغلب شعرائنا ما زال يفقد المهارة الدرامية التي تجعله يلتفت الى الحياة الحاضرة ليخلق منها موضوعه » (١٩) ، ولم تكن لشوقي رؤية معاصرة خاصة إزاء الاحداث التاريخية أو قدرة تصعيد الصراع الذي تضمنه الحدث التاريخي وتطوره ، وليس له فضل كبير في نقل التاريخ واعادته نظما ، بكثير من جزئياته ، فالفرق بعيد بين المؤرخ والفنان ، ولأرسطو قول مشهور في الشعر والتاريخ : « ان

(١٦) عبد الستار جواد ، فن المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٨٤ ، وينظر : محمد غنيمي هلال ، النقد المسرحي ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٥٦ وما بعدها .

(١٧) بينتلي ، المسرح الحديث ، ص ١٤٥ ، وينظر : عبد الستار جواد ، ص ٨٧ .

(١٨) تنظر : ص ٢٨ وما بعدها من هذا البحث .

(١٩) اطيمش ، ص ٦٩ .

الشعر أسمى من التاريخ منزلة فلسفية وأخطر منه مضمونا وذلك لأن أقوال الشعر أقرب في طبيعتها الى الأحكام الكلية وأقوال التاريخ تجيء عن أحداث جزئية فردية « (٢٠) ، فالتاريخ مقيد والفن مطلق وحين يتناول الشاعر الاحداث التاريخية في قصيدة أو مسرحية يتحتم عليه أن يفك عنها اسرار الزمان والمكان لتصبح من خلال رؤيته الخاصة جزءاً من تراث عام يصح في أي زمان أو مكان ، « فعمل المؤرخ هو تسجيل الجزئيات ، أما عمل الشاعر فهو تمثيل الكليات أو بعبارة أخرى ان المؤرخ يدون الحوادث التي وقعت فعلا ، أما الشاعر فهو يمثل الحوادث التي يحتمل وقوعها . والمؤرخ يسجل الحوادث التي وقعت بترتيب وقوعها ، أما الشاعر فلا يكفيه ترتيب الوقوع فحسب ، بل ان أهم ما يعنيه هو ترتيب كل فعل على سابقه وكون الفعل اللاحق نتيجة حتمية أو محتملة للفعل السابق ، فقد تصاغ أقوال هيرودتس في أوزان قنظل تاريخاً سواء وزفت أو لم توزن « (٢١) .

وبقراءة قصة حياة قيس بن الملوح في الأغاني أو أي مصدر آخر ومقارنتها بمسرحية شوقي لا نجد حضوراً قوياً لصاحب المسرحية ولا رؤية خاصة ولا موقفاً معيناً ولا خلقاً جديداً لشخصية هذا الشاعر الاسطورة (٢٢) ، ويمكننا أن نورد لشوقي أعذاراً كثيرة فهو رائد ومبتدئ ، وموروثه المسرحي لا يعتد به وشغل رداً من الزمن بالمديح والثناء : « ونشأ بلاطياً وظلت البلاطية جزءاً من شخصيته وقصته مهما تختلف به شئون الحياة » (٢٣) ،

(٢٠) كتاب أرسطو ، مقدمة زكي نجيب محمود ، ص ٢ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٣ ، ٤ ، ٦٤ ، وعن المسرحية والتاريخ تنظر : مقدمة دريني خشبة لمسرحية اليكترا ، تأليف جان جيرودو ، ت محمد غلاب ، القاهرة بلا تاريخ .

(٢٢) يقول لنداوان البروفيسور آربري ترجم مسرحية مجنون ليلى الى الانجليزية عام ١٩٣٣ « وذلك باذن من المؤلف نفسه » ص ٢٢٢ . وشوقي توفي سنة ١٩٣٢ ولا تدري ان كان قد اعطى ذلك الاذن قبل وفاته ؟

(٢٣) علي جواد الطاهر « اللوحة في الشوقيات » ، مهرجان شوقي ، ص ٥٧ .

وعاش في حقبة لا يمكن أن تشفع له كثيرا بثقافتها وحضارتها ، ولم يستفد استفادة كبيرة من رحلاته واطلاعه على الأدب الغربي ، وإن لم يعدم من يسميه شكسبير العرب (٢٤) ، أو يقرن مسرحية مصرع كليوباترا بدرابدن (٢٥) ، ويخطيء من يظن أن فن شوقي يجمع بين « آثار دراسته العربية وشعره الذي مارسه مع آثار دراسته الغربية الفرنسية لا سيما مسرح راسين وكورني وموليير ... وظهرت آثار دراسته الغربية المباشرة وغير المباشرة للمسرح الانجليزي لا سيما مسرح شكسبير إذ هذا حذوه في كتابة سلسلة من المسرحيات المقتبسة من التاريخ القومي فشكسبير قد كتب هنري الرابع والخامس واططوني وكليوباترا ويوليوس قيصر وعطيل » (٢٦) ، فلا نجد في مسرحيات شوقي أثرا من هذه الآثار : ولم يحذ شوقي حذو شكسبير في كتابة المسرحيات المقتبسة من التاريخ القومي ، وليست اظطوني وكليوباترا ولا يوليوس قيصر ولا عطيل ولا غيرها من تاريخ شكسبير القومي ، ويبقى شوقي ، بالرغم من ذلك ، رائدا دعا الى ضرورة تناول الشعراء لأنواع شعرية أخرى الى جانب الغنائية : « ان الشاعر يجد رسالته في الرواية المسرحية أوسع مدى ، وأبقى حياة ، وأعظم نفعا ، لأن الروايات التمثيلية هي الدنيا مصغرة على المسرح » (٢٧) ، وبهذا الرأي وحده سبق شوقي عصره فالدراما عنده ، بتناقضها وصراعها وأحداثها النامية وشخصها المتعددة وتعبيرها عن الحياة وارتباطها بزمان ومكان ، أوسع أفقا من الشعر الغنائي ذي الصوت الواحد ،

(٢٤) صفاء خلوصي ، ينظر : مصطفى بدوي ، مقدمة نقدية في الشعر العربي الحديث ، كيمبرج ١٩٧٥ ، ص ٢٩ .

(٢٥) جون هايود ، ص ٩١ ، وينظر : علي الراعي ، مسرحيات ومسرحيون ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٥١ وما بعدها .

(٢٦) محمود حامد شوكت ، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ، القاهرة بلا تاريخ ، ص ٢٩٩ .

(٢٧) عن الشاعر : ينظر : طاهر الطنحاني « ذكريات عن شوقي » ، مهرجان شوقي ، ص ١٨٩ .

وللشاعر رسالة يمكن أن تحتويها الدراما بمدى أوسع من القصيدة الغنائية
المقيدة .

وارتفع شأن الأدب المسرحي أيام شوقي ولم يعرض عنه الناس بترفع
وازدراء : « ومسرحيات شوقي حدث فريد في تاريخ أدبنا العربي المعاصر ...
وبدء قوي لخلق أدب تمثيلي ... فكتابة أمير الشعراء للمسرح كانت من
العوامل الحاسمة في القضاء على نظرة الريبة والشك التي تنظر بها الطبقات
المحافظة الى فن التمثيل الذي وفد إلينا من أوروبا ، وظل المحافظون وهم غالبية
الأمة ينظرون إليه بنفور واحتقار ، خلال عشرات السنين التي كان الصراع
ما يزال ناشبا فيها بين المحافظين التقليديين والمجددين الداعين الى الأخذ
عن الغرب » (٢٨) ، « ومنذ اعوام غير كثيرة كان الجمهور في الاقطار العربية
ينظر الى العاملين في المسرح نظرة احتقار وامتهان وينزل الممثل العربي ، منزلة
الحايي ومرقص القردة والطحال وعازف المزمار ، وفي المحاكم الشرعية لم تكن
تقبل شهادة الممثل لأنه من أهل الفسوق » (٢٩) ، ولكن مسرحيات شوقي ،
بما لصاحبها من مكانة وشهرة ، أسهمت في القضاء على تقاليد بالية أحاطت
بالأدب التمثيلي طوال قرون عديدة .

ولم يستفد من زيادة شوقي واخطائه من اقتفوا خطواته في كتابة
المسرحية الشعرية ، وفي مقدمتهم عزيز أباظة ، ويعد الاسترسال وهو صفة
غنائية ، من أبرز عيوب الحوار في شعرنا المسرحي عند شوقي وأباظة وغيرهما :
« انهم وريثو أجيال طويلة من الشعراء الغنائيين أو بكلمة أدق انهم وريثو
الشعر الغنائي القديم كله ، فكان هذا سببا من أسباب بقاء المسرحية الشعرية
على أيديهم غنائية في الغالب ولم تخط نحو طريق المسرحية الجاد الا خطوات
بسيطة كثيرة التعثر قليلة الجدوى » (٣٠) ، « ولانشدادهم الى الماضي

(٢٨) مندور « مسرحيات شوقي » ، ص ١١١ ، وينظر جون هايود ص ٩١ ، ٩٢ .

(٢٩) طليمات ، ص ٨٧ .

(٣٠) أطيمش ، ص ٢١٦ ، وينظر : لويس عوض ، دراسات عربية وغربية ،

القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٩٩ وما بعدها .

والارتكاز الجديد الذي جاءوا به على التراث الشعري القديم وعلى ارتباط الجماهير العربية وذوقها ووسائل تلقيها الشعر بأساليب هذا التراث « (٣١) » ،
ومما يثير الدهشة أن هذين الشاعرين ورهطهما لم ينتبها للفرق بين القصيدة والمسرحية الشعرية ، وكأن الشعر واحد في أنواعه المتباينة ، وحتى الصراع الذي تتضمنه الاحداث التاريخية التي يستمدون منها موضوعات مسرحياتهم يضع في اندفاع الشعر الغنائي ويصبح غرضاً شعرياً اعتيادياً . ففي مجنون ليلى كان على شوقي أن يستغل الصراع الذي عانت منه ليلى في قبول قيس زوجاً وحيياً ، بعد أن تدخل الأمير أبو عوف ، وتقاليده القبيلة التي لا ترتضي هذا الزواج بعد أن تغزل قيس بها في قصائده التي ذاعت بين الناس . ولو بدأ شوقي مسرحيته بهذا الصراع وتطويره واتخاذ وجود الأمير مبعث تحول لدى ليلى في التمرد على الأعراف السائدة والكشف عن الجوانب النفسية التي تتنازع ليلى بين حبها العظيم وولائها للقبيلة لاستطاع أن يقيم بناء مسرحياً نامياً إلا أنه أضاع هذه الفرصة الرائعة الواضحة التي أتاحها له اسطورة العاشقين .

وتكشف هذه الأبيات عن الطريقة التي عالج بها شوقي موقفاً من أصعب وأعقد ما يمكن أن تتعرض له امرأة في حياتها :

المهدي :

دمّ الودّ والقربى وان كان ظالماً
عزيزاً علينا أن نراه يسيل
وإني لأنساناً وإني لـوالد
ولي مذهب في الوالدين جميل

ابن عوف :

فهل لي أبا ليلى بناديك وقفة
فان الذي قد جئت فيه جليل
وما أنا مرء السوءِ أو رجل الأذى
ولكن سفير خير ورسول
المهدي (يشير الى الخيمة) :

هنا مجلس ناوي اليه لعلمي
أقول صواباً أو عساك تقول
وتم ترى ليلى وتسمع قولها
وليلى لها رأي يساق جميل
فليها عسى أن تهدي ما جوابها
إباء ورد أو رضى وقبول
(يخلان وينادي المهدي ابنته ليلى) :

هو الضيف يا ليلى هاتي الرطب
وهاتي الشواء وهاتي الحلب
وهاتي من الشهد ما يشهى
ومن سمنة الحي ما يطالب
فما هو ضيف ككل الضيوف
ولكن أمير كريم الحسب

ليلي (وراء الحجاب) :

أبي ألف لييك

ابن عوف :

لا بل ققي

فما بي ظماء ولا بي سغب

وأعلم أن القرى دينكم

وأن أباك جواد العرب

ولكن طعامي

ماذا اقترح

المهدي :

طعام الرسول بلوغ الأرب

ابن عوف :

المهدي :

اذن ققي ليلى اقربي

تقدمي ورحبي

ابن عوف :

أهلاً بليلى بالجمال

بالحجى بالأدب

عشت وقيساً فلقد

نوهتما بالعرب

ليلي (بين الخجل والغضب) :

أقرن قيساً بنا يا أمير

ابن عوف :

ولم لا وفد جئت من أجله

ليلي (في استحياء) :

أجله يا أميرُ عرفتُ الهوى

ابن عوف :

فهلاً عطفتِ على أهله

(يلتفت الى المهدي)

أبا العامرية قلبُ الفتاة

يقول وينطقُ عن نبـله

فأصغر له وترفقُ به

ولا يسمع ظلمك في قتله

المهدي :

أأظلمُ ليلي ؟ معاذَ الحنان

متى جارتُ شيخاً على طفله

هو الحكمُ يا ليلَ ما تحكـمين

خذي في الخطابِ وفي فصله

ليلي :

أقيساً تريدُ ؟

ابن عوف :

نعم

ليلي :

إنه

مضى القلبُ أو منتهى شغلـه

ولكنه أترضى حجابي يُزال
 وتمشي الظنون على سدله
 ويمشي أبي فيغض الجبين
 وينظر في الأرض من ذله
 يداري زجلي فضول الشيوخ
 ويقتلني الغم من أجله
 فخذ قيس يا سيدي في حماك
 وألق الأمان على رحله
 ولا يفكر ساعة في الزواج
 ولو كان مروان من رسله

وبهذه الأبيات يتحول الصراع الى قضية باردة والى موقف محدد ورد
 جاهز تقدمه ليلى وكأنها تعرض لمسألة يومية عابرة .

وبدا خالد الشواف في العراق متأثراً بشوقي في كتابة المسرحيات
 الشعرية المستمدة من التاريخ بالتدرج المرحلي ، الا انه حاول أن يكون له
 تناول خاص للحدث التاريخي وأن يصل الى اسلوب متميز في ذلك : « إنني
 لم أتوخ من كتابة مسرحية شمسو أن أقدم تاريخاً شعرياً لحوادث وقعت في
 بابل وانما قدمت فكرة اصطنعت لها جواً بابلياً وصورة في اطار بابلبي » (٣٢) ،
 ولكنه لم يكمل الرحلة بعد شمسو والاسوار والزيتونة ، وحاول كثيرون أن
 يقلدوا شوقي ، وظل لسنوات طويلة رائداً ومثالاً لمسرحي أثقل ما كتب بأعباء
 الشعر الغنائي ، وتبقى لمسرحياته أهمية تاريخية تفوق كثيراً ما قدمه من مستوى
 فني في فصائد كثيرة .

(٣٢) خالد الشواف ، شمسو ، بيروت ١٩٥٢ ، ص ٦ ، وينظر اعلميش : الفصل
 الخاص بالشواف ، ص ١٦٤ وما بعدها .

ومع شوقي أو قبله أو بتأثير منه كتب كثيرون قصصا شعرية ، فخليل مطران يكثر من القصائد المطولة ولكن بنفس غنائي واحد ، ويكتب القصيدة الشعرية ، وله قصيدة ذات فصل أول وفصل ثان بعنوان (حكاية عاشقين) يستغرق الفصل الاول ثلاثا وعشرين صفحة (٣٣) ، ويترجم مسرحيات ، وتتوالى القصيدة الشعرية في دواوين الزهاوي والرصافي وغيرهما ممن عاصروا أمير الشعراء أو ظهوروا بعده ، ثم تتابع ترجمة نصوص روائية ومسرحية ، ويمكن ، بشيء من التجاوز ، أن نعد علي أحمد باكثير حصيلة ثقافة عصر شوقي وتوطئة القرن التاسع عشر للأدب المسرحي ، فقد أدرك من قراءاته ومن محاولات شوقي أن المنحى الغنائي في النظم لا يصلح للمسرح : « لما ترجمت روميو وجولييت لشكسبير الى الشعر العربي ٠٠٠ استعملت النظم المرسل المنطلق ٠٠٠ اذ اهتمت بعد التفكير الى أنه أصلح نظم لترجمة شكسبير الى العربية ، وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكمال والرمل والمتقارب والمتدارك ٠٠٠ الخ ، أما البحور التي تختلف تفعيلاتها كالحفيف أو الطويل ٠٠٠ الخ ، فغير صالحة لهذه الطريقة ، فكان أن استعملت البحور الصالحة كلها في ترجمة روميو وجولييت ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك فالتزمت في هذه المسرحية ٠ والبيت الواحد هنا يتألف غالبا من ست تفعيلات وقد ينقص عنها ولا يزيد عليها الا في النادر ٠ كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف وانما الوحدة هي الجملة التامة المعنى فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ الا عند نهايتها وهذا هو معنى المنطلق هنا . أما معنى المرسل فواضح اي انه مرسل من القافية » (٣٤) ، وهكذا قال بدر شاكر السياب إن باكثير : « أول من كتب على طريقة الشعر

(٣٣) خليل مطران ، ديوان الخليل ، ج ١ ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٩٢ .

(٣٤) علي أحمد باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٢ ، ١٣ .

الحر في ترجمته لروميوجوليت» (٣٥)، ولو كان باكثر شاعرا مبدعا لأصبح رائدا حقيقياً للمسرحية الشعرية والشعر الحر ايضاً ، ولكن آراءه الجديدة لم يدعمها شعر عال فشييع بشهرة صاحبها وترسخ ريادته في النظرية والتطبيق ، وإن كان قد فضل النشر على الشعر فيما بعد : « ان تجاربي جعلتني بعد ذلك أقطع بأن النشر هو الأداة المثلى للمسرحية ولاسيما اذا أريد بها أن تكون واقعية ، وأن الشعر لا ينبغي أن يكتب به غير المسرحية الغنائية التي يراد بها أن تلحن وتغنى » (٣٦) ، ويذكرنا هذا الرأي بما ذهب اليه ابسن من قبل (٣٧) .

وأباح عباس محمود العقاد للشاعر الغنائي أو الدرامي الا يلتزم بقافية واحدة منذ سنة ١٩٠٨ (٣٨) ، وإن عاد فتنكر فيما بعد لآرائه في التجديد ، ونظم عبد الرحمن شكري قصائد لم تلتزم القافية في ديوانه الذي نشر سنة ١٩٠٩ (٣٩) ، وكتب الزهاوي قبل عام ١٩٢٤ قصيدة بلا قافية اسمها الشعر المرسل (٤٠) ، وعرض محمد فريد أبو حديد لترجمتي مقطع من عطيل احدهما نثر والاخرى شعر مرسل : « وقد حاولت أن اعرف رأي الاصدقاء في أوقع الترجمتين في نفوسهم : أهى الترجمة الاولى ام الثانية ، وكان رأي الكثرة انه الشعر المرسل ، على ان بعضهم استدرك فقال : إن الذي يقرأ السطر الواحد من الشعر المرسل ثم يقف في آخره ينتظر ما اعتاد انتظاره من انتهاء المعنى

(٣٥) بدر شاكر السياب ، مجلة الآداب ، العدد ٦ ، بيروت ١٩٦٤ ، ص ٦٩ .
ولا أظن السياب ، في هذا الرأي ، يود أن يؤكد حقيقة ولكنه أراد أن يبعد الريادة عن نازك الملائكة .

(٣٦) على أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١٢ .

(٣٧) تنظر : ص ٢٣ وما بعدها من هذا البحث .

(٣٨) محمد يوسف نجم ، الأدب العربي في آثار الدارسين ، بيروت ١٩٦١ ، ص ٣٢١ .

(٣٩) ينظر : ماهر حسن فهمي ، تطور الشعر العربي في مصر ، القاهرة ١٩٥٨ .

ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

(٤٠) جميل صدقي الزهاوي ، ديوان الزهاوي ، القاهرة ١٩٢٤ ، ص ٣١ .

يشعر بالمضاضة ويقبح في عينه ذلك الاسلوب ، ولكنه اذا قرأ ذلك الشعر المرسل على سجيته فلم يقف الا حيث يقف به المعنى وجده قولاً سائفاً لا قبح فيه « (٤١) » .

ونظم شعراء المهاجر قصائد متنوعة القوافي ، ومنهم جبران وابو ماضي ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة الذي دعا منذ سنة ١٩١٧ الى الفن الدرامي وقد رآه مهملاً في أدبنا : « ان شعبنا لم ير بعد نفسه على المسرح » (٤٢) ، وقضية التحرر من القافية أو بعض قيودها تمتد الى العصر العباسي والشعر الاندلسي (٤٣) ، وهناك محاولات كثيرة ، قديمة وحديثة ، لابتداع أساليب جديدة في النظم .

ان الشعر التقليدي ، بشطريه وتفعيلاته المتساوية وقافيته الموحدة ، لا يصلح في كثير من الاحيان للبناء الدرامي الذي يصعب أن تقسم الحوار فيه على صدر وعجز ونجربة بقافية واحدة ووزن لا يتغير بالرغم من تفاوت مستوى شخوص المسرحية وثقافتهم ومواقفهم ونمو الحدث والصراع « ومعروف أن الشعر التقليدي المعتمد على وحدة البيت أبعد من ان يصلح وسيلة لكتابة الدراما ، فهو وحدات مستقلة تحتوي ذاتها ، تتوالى كحلقات السلسلة ، ولا تتفاعل بالضرورة تفاعلاً عضوياً كما تطلب الدراما الحقة » (٤٤) .

وبتأثير الترجمة ، وحركات التجديد قديماً وحديثاً ومقارنة مسرحيات شوقي وغيره بالمسرحيات العالمية والدعوة الى ايجاد طرق في التعبير غير مألوقة ، بدأ شعراء يبحثون عن اساليب حتمتها التحولات الاجتماعية والاحداث

-
- (٤١) محمد فريد ابو حديد ، مجلة الرسالة ، العدد ١٢ ، القاهرة ١٩٣٣ ، ص ٨
(٤٢) ميخائيل نعيمة ، الآباء والبنون ، مقدمة ، نيويورك ١٩١٧ ، ص ٦ ، واعاد نشر المقدمة في الغربال ، القاهرة ١٩٢٣ ص ٣٠ وما بعدها .
(٤٣) ينظر للمؤلف : الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٣٢ ، ٣٣ .
(٤٤) علي الراعي ، مسرحيات ومسرحيون ، ص ٢٦٥ .

السياسية والتطلع الى بداية حضارية جديدة ، فما عادت الأساليب المألوفة تستوعب وجدان الانسان المعاصر ولا اللعبة الغنائية التقليدية تقوت على القارئ المحدث الا اذا أتى بها شاعر ذو موهبة عالية ، وبدأ التجريب والبحث عن علاقات جديدة بين الالفاظ للوصول الى جملة شعرية متميزة : « وحاسة الشاعر تهديه دائما الى الموقف الدرامي ، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها هذه العبارة ، وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي من حوار وحوار داخلي وسرد وما الى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في اطار موضوعي حسي وملمس » (٤٥) ، وكان ان اهتدى شعراء من العراق الى طريقة في النظم جديدة هي خلاصة لحركات التجديد ، قديما وحديثا ، فكانت ثورة في الشكل والمضمون ، بالغاء نظام الشطرين وتنويع القوافي وعدم الالتزام بعدد معين من التفعيلات ، واتسعت المضامين الشعرية وزالت الاغراض الفردية واستطاع الاسلوب الجديد ، بأمثلته الجيدة ، أن يرفع من شأن الغنائية ويقرنها بحدث أو قضية أو موقف ويسقط عنها شيئا من انسيابها ، وظهرت القصائد المطولة والمركبة والحواريات والقصائد ذات الأصوات المتعددة بعد أن سادت قصيدة الصفحة الواحدة بنفثتها الشعورية الواحدة المحدودة ، ودعا شعراء ونقاد الى الوحدة العضوية المتنامية المتناسكة في النص الأدبي : « الشعر الحديث مركب وليس خليطا ، انه عمل أدبي متلاحم موحد ، والوحدة فيه ليست وحدة البيت بل وحدة الموضوع للقصيدة كلها ، انها وحدة ديناميكية في التكوين والنسيج بحيث لا تفهم القصيدة الا اذا قرئت كلها . ان العمل الأدبي في الشعر الحديث كالبناى او كالمقطعة الزيتية ليس لأجزائها معنى الا اذا نظرت ككل او كما يقول أصحاب نظرية الجشتالت : نظرة موحدة جامعة وحين تؤخذ أجزاء هذه المقطوعة أو تلك على انفراد ويسمى القارئ أن يجزئ المقطوعة فيجد في كل سطر من سطورها

معنى - كما يفعل عادة مع الشعر القديم - فانه بذلك يفقد المقطوعة جوهرها ومعناها • إن أي خط في الصورة الزيتية وخصوصاً الحديثة - ليس له معنى الا بقدر ارتباطه باللوحة كلها » (٤٦) •

وجمعت قصائد للسياب بين الغناء والنزعة الدرامية واختطت ومثيلاتها طريقاً شعرياً جديداً ، واستطاع السياب بسهولة أن يقف من اندفاع الغنائية السائبة وأن يمدّها بزخم جديد يقيها الانحسار والاندثار بعد أن تعثرت في رحاب الرومانسيين الجدد ما بين الحريين ولم تنفعها القصة الشعرية لدى مطران أو الزهاوي واضرابها ولا مغريات اجواء برافة احتوتها قصائد علي محمود طه المهندس أو ابراهيم ناجي أو حتى شعراء المهاجر وارتبطت الغنائية في شعر السياب بمضمون متحرك وحدث ذي فروع متشابكة ، ونما السياب بالقدر الذي استطاع فيه أن ينمي غنائيته في قصائده المطولة وأن يكبح من جماحها ويحد من انبساطها وكاد يتجاوزها الى حدود أبعد في تطوير الغنائية - الدرامية الا انه أثبت أن لغة الشعر العربي قادرة على استيعاب الاتجاه الدرامي وتطويعه في القصيدة الغنائية - الدرامية بارتباط جديد بين الشكل والمضمون واختيار دقيق ، في بعض القصائد ، لعلاقات غير مألوفة بين الألفاظ وصولاً الى الأسلوب الدرامي ، واستطاع السياب أن يحقق شيئاً من هذا وذاك في المومس العمياء وحفار القبور والأسلحة والأطفال وقصائد أخرى ، فأصبح الشعر لا يقتصر على الأغراض الشائعة المألوفة أو أن التقليد السائد بأن للشعر موضوعات معدة زال ، واتسعت القصيدة الى أبعد ما يمكن أن يصل اليه الفكر أو تحتو به الرؤية ، فالشعر لا يقدم التجربة الانسانية في خلاصة مكثفة ، تلك مهمة المثل السائر ، والشاعر المحدث عني بالتجربة نفسها وتفصيلاتها وتكوينها وتطور الحدث فيها ، وحين نشر السياب قصيدة حفار القبور أدهش القارئ بهذا النمط الجديد أو التصوير الشعري غير المؤلف :

(٤٦) حسام الألوسي ، مجلة الكلمة ، العدد ٦ ، النصف ١٩٦٧ ، ص ٣٢ ، ٣٣ •

وفي البداية تعرض القصيدة مشهد مدرج واسع من قبور لا تنتهي تهب
عليها أسراب من الطير ، جو كئيب يملؤه النعيب وطلل بعيد يتشاب وليل
يحدق من بابه الاعمى :

وكان بعض الساحرات°
مدّت° أصابعها العجاف الشاجبات الى السماء°
تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح°
في آخر الأفق المضاء°
حتى تعالى ثم فاض على مراقبه الفساح°
فكان ديدان القبور°
فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق°
وكأنما أَرَفَ النشور°
فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق°

ويتلاشى الظلام ويبدو ظل حفار القبور ، ويرسم الشاعر صورة له مليئة
بالتفاصيل الدقيقة ويواجهنا بمشكلته القائمة :

هو ذا المساء°
يدنو وأشباح النجوم تكاد تبدو والطريق°
خالٍ فلا نعش° يلوح على مداه° ولا عويل°
الا النعيب°
وتنهّد° الريح الطويل°
ويضع الحل لتلك المشكلة بكلمات يرددها حفار القبور :
يا ربّ ما دام الفناء°
هو غاية الأحياء فأمرو° يهلكوا هذا المساء°
سأموّت° من طمأ وجوع°

ان لم يمت° هذا المساء° الى غدٍ بعض° الأنام°
فابعث° به قبل° الظلام°

ولم يمت أحد° ، وأيام طوال مضت° ، ولم يحصل الحفار على أجر يقيه
الجوع° ، وليس بالطعام وحده يعيش هذا الحفار فهو يرى الأرض تحظى من
أجساد الحسان أكثر مما تتمناه اوجاعه وأوهامه ولها وليس له ما يشتهي° ،
وتتصاعد أزمة الحفار وتتعدد فهو للموت نذر حياته ولا يبدو أن احدا يريد
أن يموت فلتقم الحروب° ، اذن° ، وليكثر الاموات° :

ما زلت° أسمع° بالحروب فأين أين هي الحروب°
اين السنايك° والقذائف° والضحايا في الدروب°
لأظل ادفنها وادفنها فلا تسع° الصحارى
فأدس° في قِمْمِ التلالِ عظامهن° وفي الكهوف°
فكأن قعقة° المنازلِ في اللظى نقر° الدفوف°
أو وقع° أقدام العذارى
يرقصن حولي لاعباتٍ بالصنوج وبالسيوف°

وهكذا تتداخل في ذهن الحفار صورة حرب وقتلى وقبور وعذارى
راقصات° ، ويتحد الحب والموت باقتران غريب فاذا ازداد الموتى استطاع الحفار
أن يستريح ما يشاء من النساء° ، وتلك منة لم يقدمها للحفار أحد منذ وقت
طويل فتضطرب في ذهنه أفكار وأخيلة ثم يجد لنفسه تبريرا فهو بعد لم يبلغ
مستوى الفزاة المتحضرين الذين استباحوا الأطفال والنساء والشيوخ° :
« والقاتلون هم الجنة وليس حفار القبور » ، وبعد اثنيال صور وتداعي معان
متدافعة متزاحمة يبدو من بعيد موكب وجنازة° . وتنتهي الطقوس فينسل
الحفار بالأحور فرحا الى المدينة التي تحقق مصايحها في اكتئاب وهو يحلم
بالنساء والخسور° .

حتى اذا انتهى الفصل الأول كشف الثاني عن نوافذ حانة عبر الطريق
يلبثها الدخان وتخفقها رائحة الخمر والحفار يشد على زجاجته ويرنو الى
الدرب ويدرك انه لم يقتحم المدينة كالغزاة فليس هناك مال كاف يحقق ما يريد
وتتلاحق الصور ثائية وتتحصر في مخدع بغي ويودي به خياله الى امرأة
يعتصرها حتى تتلاشى فيه فيهمدان جثتين ، ويظل الموت يقترن بالمرأة ابداً !
ويبدأ الفصل الثالث في الطريق والليل في أواخره ويسير الحفار حتى
يتوقف عند بيت فتهوي يدها على الباب العتيق ، ويطل وجه حزين ، ويجهش
الباب بالعويل ، وترحب اثى بالضيف الجديد وينتهي الفصل السريع بظل
يربط البغي بالحفار :

وتقول اثى في اكتاب° :

ضيف° جديد° ، ثم تفرك مقلتيها في فتور°
ويظل° يزحف° كالكسوف يحجب° الألق° الضئيل°
عن وجهها ظل° يقيد°ها بحفار القبور°

ثم يبدأ الفصل الرابع ويود الحفار لو تحكم السماء بموته : « فات
الأوان فخط لحدك واثو فيه الى النشور » وتفتحمة صورة المدينة بحاناتها
ومباغيتها ويعود ذهنه يحوم حول تلك الاثى التي لا يستطيع الوصول اليها
دون ميت ومال :

باب° تفتّح° في الظلام وضحكة° وشذى° ثقيل°
ويدان° تجتذبان° أغطية° السرير وترخيان°
احدى الستائر° ...

ثم تطفئان° في الضوء الضئيل°

وفجأة يرى نعثاً : « فيصيح من فرح سألهاها » ويحمل فانوسه
الصدى° ويقبل على الموكب الملق بسرور ويدفن الميتة التي يحلم بلقيهاها ويستعيد
نقوده التي قدمها أمس اليها ، ثم يسرع الى المدينة لهييء نفسه في الحانة للقاء

المرأة التي دفنها قبل دقائق دون أن يدري • ويوطئ السياب في هذه القصيدة وفي المطولات الأخرى لعالم جديد في الشعر تمتزج فيه الفنائية بالدراما (٤٧) •

وكانت مغامرة حقا بعد ظهور الاسلوب الجديد أن يكتب شاعر مسرحية ومضت سنوات حتى أدرك الشعراء ملاءمة هذا الاسلوب للأداء المسرحي شعراً ، بالرغم من توطئة باكثر الاولى وحركة تجديد الشعر في العراق ، فأصدر عبد الرحمن الشرقاوي عام ١٩٦٢ مسرحية مأساة جميلة ، وكان « من أوائل المسرحيين الذين تصدوا للحديث عن الواقع العربي المعاصر في سبيل كشفه وتطويره ، بعد ما رأينا انكباب الشعراء على استقاء مادتهم من التاريخ لتكون عوناً لهم في تقديم المادة الدرامية » (٤٨) ، واقترا ن موضوعات الأدب المسرحي العالمي بالواقع معروف ، ولم يتخذ يوريديس قبل ٢٤٠٠ سنة شخوصه جميعاً من الآلهة والملوك أو أنصافهم ولكنه استعان بالشخصيات البسيطة وزوج بطة من فلاح (٤٩) ، وكتب الشرقاوي ايضاً مسرحية الفتى مهرا ن : « ولعل مأساة جميلة من الناحية الدرامية ، ومن ناحية التعبير الشعري الدرامي لا تعد نجاحاً كبيراً لهذه التجربة ، ولكنها بداية رائعة بغير شك ، اكتشف فيها عبد الرحمن الشرقاوي الطريق ولكنه لم يضع يده على اسلوب السير ••• على انه في الفتى مهرا ن يضع يده بحق على اسلوب التعبير في الدراما الشعرية ، بالرغم من بقايا الثثرة النثرية في بعض تعبيرات هذه الدراما ، وبالرغم من التثنت الذي يكاد يذهب أحياناً لا بتركيزها الدرامي فحسب بل بتوترها الشعري كذلك » (٥٠) ، وللشرقاوي مسرحيات تاريخية تتناول

(٤٧) تجد قصيدة حفار القبور والمطولات في ديوان بدر شاكر السياب ، بيروت

١٩٧١ ، ص ٥٠٩ وما بعدها • وقد ضمها ديوان انشودة المطر ، بيروت

١٩٦٠ ونشرت من قبل منفصلة ، والمنحى الدرامي أوضح في الموسم العمياء •

(٤٨) أطمش ، ص ٢٢٣ ، وينظر : رجاء عيد ، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي

بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٣٤٧ وما بعدها •

(٤٩) ينظر : عطية عامر ، ص ٣٩ ، ٦٤ •

(٥٠) العالم ، ص ١٠٩ ، ١١٠ •

مقتل الحسين ومحمد علي الخفاجي مسرحية بعنوان : ثانية يجيء الحسين (٥١) ، وهي من المسرحيات الشعرية القليلة الجيدة التي صدرت في العراق بعد مسرحيات خالد الشواف . ونشرت في نهاية السبعينات مسرحية شموكين لمعد الجبوري (٥٢) ، وهي تنبئ بقدرة واعدة ، ونخشى على اي شاعر مسرحي أن تصيبه عدوى الآخرين فينفذ صبره في محاولة او محاولتين .

وبحدود بدايات القرن التاسع عشر ومسرحيات شوقي ، وما قدمه شعراء القرن العشرين من محاولات درامية ، تعد مسرحيات صلاح عبد الصبور امتدادا لهذا التراث المضطرب وتأثرا بالنزعات الدرامية الغريبة ، قديما وحديثا .

وكتب عبد الصبور مسرحيات وانبرى نقاد يؤكدون أنها لا تمت الى الفن الدرامي بصلة ، وظهر لدينا منظرون مسرحيون ازاء كل عمل مسرحي ، ناجح أو فاشل ، يحاولون وأد المحاولات الأولى مدعين الحفاظ على الأصول الفنية المسرحية العالمية التي لم نعهدها ، بعد ، نصا ونجد معرفتنا بها واسعة نقدا . وتنحصر امام افتعال حرصنا على المصطلح ، رغم الاضطراب السائد حوله في دراستنا ، نصوص أدبية جيدة : « ... يقدم صلاح عبد الصبور محاولة جديدة وجادة في تعييد الطريق نحو المسرح الشعري الحديث عبر خطوة ضرورية ، هي القصيدة الطويلة ، فنحن نظلم عبد الصبور والمسرح الشعري اذا اعتبرنا مأساة الحلاج مسرحية شعرية ، ونحن نحبي عبد الصبور والشعر معا ، اذ اعتبرناها قصيدة طويلة وفق المفهوم الحديث » (٥٣) ، وان صح مثل هذا الرأي في مسرحية (الاميرة تنتظر) لاحتوائها مقاطع ومواقف مختصرة

(٥١) محمد علي الخفاجي ، ثانية يجيء الحسين ، النجف ١٩٧٢ ، وتنظر : دراسة

اطميش لهذه المسرحية ، ص ٣٤١ وما بعدها .

(٥٢) معد الجبوري ، شموكين ، مسرحية شعرية ، قدم لها رشيد ياسين ، بغداد بلا تاريخ .

(٥٣) غالي شكري ، شعرنا الحديث ٠٠ الى اين ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٩٨ .

وافتقارها الى الصراع الواضح وابتعادها عن الجو الدرامي المتناسك أو صعوبة تمثيلها بالرغم من قدرتها الحوارية الجيدة ، فلا يصح في مسرحية مأساة الحلاج أو مسافر ليل أو بعد أن يموت الملك ، ويرى محمود أمين العالم في مسرحية الأميرة تنتظر رأيا مغايرا لأنها : « مسرحية على جانب رفيع من الحكمة الدرامية • بل لعلها ان تكون - في غير مغالاة - أرقى دراما شعرية بين ما كتبه صلاح عبد الصبور ، بل أكاد أقول وفي مسرحنا الشعري كله » (٥٤) ويرى أيضا : « أن هذه المسرحية على صغرها اضافة كبيرة جميلة جليلة حقا الى الدراما الشعرية العربية بل تكاد تستشرف آفاقا عالمية » (٥٥) •

إن اية محاولة درامية يجب أن تلقى ترحيبا أو نقدا حقيقيا بناء غير قائم على اظهار الناقد قدراته المتوهمة في التنظير المسرحي والحرص المفتعل على المصطلح (٥٦) ، والاشارة الى أخطاء المحاولات الأولى لدى شوقي أو غيره لا تؤدي بالضرورة الى الحكم بفشلها ، وحين تتطلع الى اي جهد في هذا المجال ، وان لم نشترط تكامله ، يجب أن نتبه لانبهارنا واعجابنا وايجابياتنا النقدية المطلقة ازاء أي عمل أدبي أجنبي حتى ولو لم نكن قد قرأناه ، وانخذلنا واحساسنا بالنقص أو السخط أو الحسد باستعراض مواهبنا السلبية الراسخة امام محاولة محلية قد تمثل بداية رائدة ، « وكل كاتب عربي يكتب للمسرح في أيامنا هذه هو بطل جدير بالتكريم ، فاذا كانت بطولته واعية تواجه العقبات عن علم بمدى خطرها فهو أجدر بالتكريم » (٥٧) •

ويثير عبد الصبور في مسرحياته العلاقة القائمة بين الشعر والمسرح ، فهل نظم عبد الصبور شعرا ام كتب مسرحية شعرية ؟ هل استطاع أن يجمع

(٥٤) ، (٥٥) العالم ، ص ٢٧٠ ، ٢٧٢ •
 (٥٦) ينظر مثلا ما كتب عن (بقايا التجربة) قصيدة حوارية جيدة في أربعة فصول لمدي صالح ، مجلة السينما والمسرح ، العدد ٥ ، ٦ ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ٥١ وما بعدها •
 (٥٧) شكري محمد عياد ، تجاربي في النقد والأدب ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٠٦ •

بين هذين الفنين جمعا يخرج منه بإبداع جديد ، « انني أريد أن أسبغ حالة شعرية على مسرحيتي لا أن اكتب شعرا يستطيع أن يقف على الخشبة » (٥٨) ، « والدراما الشعرية ليست هي المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغة النثر . فلو كان الأمر كذلك لتساءلنا : لماذا نكتب بالشعر ما يمكن كتابته بالنثر ؟ ان الشعر في الدراما الشعرية ليس اسلوبا للتعبير وانما هو جزء أساس وضروري في بنائها العاطفي والفكري . انه ايقاع الدراما نفسها ، ايقاع الأحداث الدرامية » (٥٩) ، والشعر في المسرح ليس تعبيرا خارجيا عن الدراما يخضع الحوار للوزن والقافية ، إنه الاحتواء التام للمضمون دون انفصال او اضطراب بينهما : « ان المسرح العربي حاليا يسير نحو الشعر . وعندما نقول الشعر فاقنا لا نقصد الكلام الموزون المقفى ، ولكننا نقصد اللغة الشعرية . اللغة التي لها أكثر من بعد واحد ، وأكثر من مستوى واحد . اللغة التي تغوص في الاشياء وتبحر فيها ، وليست تلك التي تكتفي بالوصف الخارجي فقط . الشعر الذي يعكس حرارة الوجود الانساني ، وليس ذلك النثر البارد الذي يقيد كل مظاهر الحياة داخل كلمات ذات أبعاد ثابتة وجامدة » (٦٠) .

واستطاع عبدالصبور أن يواصل خطوات جادة لابتداع اسلوب خاص وجملة شعرية متميزة « وتجاوز الشاعر لمنطقة القاموس الشعري يصبح حرا في اختيار الأداء اللغوي المناسب وتمحي فكرة أن هذه اللغة رومانسية وتلك غير رومانسية لتحل محلها لغة الحدث والافكار التي تصنع التركيب الشعري فالأداء الشعري المتكامل ، ولعل ارتباط اللغة بالحدث والموقف وانثاقها منهما هو ما يهمنا في دراسة لغة المسرح الشعري » (٦١) .

(٥٨) صلاح عبد الصبور ، مسافر ليل ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٨٧ .

(٥٩) العالم ، ص ١٠٩ .

(٦٠) عبد الكريم برشيد « في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي » ، مجلة

الاقلام ، العدد ١٠ ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١١ .

(٦١) أطيمش ، ص ٢٩٢ .

فهل كتب عبد الصبور مسرحية شعرية ام نظم قصائد مطولة ذات
شخص وأصوات وأحداث متنوعة ؟ ليست للمسألة أهمية كبرى لدي بقدر
أن مسرحياته أو أية مسرحيات أخرى خطوة أو خطوات في تقدم شعرنا المعاصر
وتنوع أشكاله وألوانه ، ومهما كان رأينا في مأساة العلاج : مسرحية فاشلة
أو قصيدة طويلة أو عملاً درامياً رائعاً أو « انعطافة حقيقية في مسيرة شعرنا
الدرامي » (٦٢) ، فانها محاولة درامية جيدة ، فعبد الصبور « لم يكتب
مسرحاً شعرياً ولكنه آثر أن يكتب قصيدة مجيدة . فالمسرح في بلادنا -
لا المسرح الشعري - تتعسر ولادته منذ أكثر من نصف قرن ، ولم يولد
بعد » (٦٣) ، وليس لنا ، ما دامت الولادة متعسرة ، أن نفجس ونفجس على
أي مولود جديد !

ويوحى عبد الصبور أنه غير جاد في الدراما وفي الشعر ، وانه أراد أن
يخلط أو يجمع بينهما أو يظهر براعة شعرية معينة خاصة . فالى أي مدى أوصلته
اللغة ، أو وصلت معه في الشعر ؟ انه يتأى بمزاجه ، احياناً ، بعيداً عن الدراما
والشعر معاً ، ويبدو وكأنه يلهو ، ويمضي الوقت بالغاز تقاطع الكلمات التي
تتضح حلولها في النهاية ، الا أن ذلك حتماً ، بوعي او لاوعي ، ايهام وتغطية
فله قصائد غنائية جيدة تقترب احياناً من الروح الدرامي ، ولديه دواوين نص
على أغلفتها أنها مسرحيات شعرية : « ان هذا الذي كتبناه حديثاً باسم المسرحية
الشعرية ليس في جملة من المسرحية وليس من الشعر ، وانما هما كلمتان
تكتبان على الغلاف وعلى الآخرين أن يصدقوا ... وذكر الغرييون الدراما في
الشعر الوجداني ، الدراما من حيث هي روح وزاولوها وسمعنا بذلك وقرأنا عنه
فكرنا ذلك في قدنا ونظمنا ونسبنا الى القصائد من الدراما ما لم يكن لها ،
وأيدنا في الشعراء من الادعاء ما لم يكن الادعاء كأن الحوار يكفي ، أو كأن
الدراما في تعدد الأصوات وتعدد المشاهد وتقطيع القصيدة الى عنوانات

(٦٢) يوسف عبد المسيح ثروة ، الشعر والفنون ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ١٧٨ .

(٦٣) غالى شكري ، ٩٩ .

داخلية ... » (٦٤) مما يدل على تعثرنا ، شعراء ونقاداً ، في الوصول الى مستوى درامي جيد ، وتعجزنا في نشر الاعمال الأدبية التي تحتاج الى صبر وتأن ، ولا يكفي شاعر أو شاعران أو عقد من الزمن أو عقدان لقيام نهضة درامية حقيقية ، ولكننا مع مسرحيات شوقي لا نفعل ما قدم عبد الصبور الذي استطاع أن يرتفع بالغنائية ، فيما كتب من مسرحيات ، الى مستوى جيد ، ولكن هذا لا يعني أنه تخلص منها تماماً وأن السرد لا يطغى لديه على التجسيد ، فغلبة الطابع الروائي ينافس البناء الدرامي المحكم ويعيق من قدراته ، ونقرأ في مسرحية مأساة الحلاج خطبا شعرية تطول أحيانا ، ولا ينسى عبد الصبور في مواقف درامية كثيرة انه شاعر اولا وأنه لا يريد أن يهدر شاعريته أو يفرط بأبيات جميلة في سبيل بناء درامي متقن ، وتلك هي إحدى مشكلاته ، عانى منها آخرون أيضا ، انه يعجب ببيت أو أبيات ينظمها ولا يهمه أن يدمر بها تصاعدا دراميا في مسرحية كاملة ، وأظن أنه يقحم أبياتا ومقاطع في مسرحياته بعد انتهائها ليبدو الشعر أكثر بهاء (٦٥) :

كنا نلقاه بظهر السوق عطاشى فيرونا
من ماء الكلمات°

جوعى فيطاعنا من أثمار الحكمة°

وينادنا بكنؤوس الشوق الى العرس النوراني

وترد في مسرحية (عندما يموت الملك) مقاطع شعرية أقرب الى

الغنائية منها الى التعبير الدرامي (٦٦) :

مولاي

فلتسلل° كاله الغابات السحرية°

(٦٤) علي جواد الطاهر ، صحيفة الثورة ، بغداد ٨-٥-١٩٧٨ ، ص ٦ .

(٦٥) صلاح عبد الصبور ، مأساة الحلاج ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٩ .

(٦٦) صلاح عبد الصبور ، عندما يموت الملك ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٣ .

تتقدمك القوسُ المرفهةُ الفضيحةُ
ولتهبطُ بين شجيراتِ الوردِ الملتفةِ
ولتنزلُ ضيفاً في أرضِ الظلِّ القمراءِ
أرضٍ ساكنةٍ دوماً ، غائمةٍ بنشارِ الانداءِ
حتى تصلَ الى النبعِ المكنونِ
أَتَقْدُ قوسَكَ في صفحةِ مرآتهِ
واشغله عن سبحات تأمل ذاته

إن مأساة العلاج : « وثبة بعد خطوة السياب في حفار القبور والموسم العبياء ... والاتصارات في هذه القصيدة الكبيرة أنها تكاد تخلو من الغناء بالرغم من اعتماد معظم مقطوعاتها على الأبحر الراقصة إنها من حيث الشكل مونولوج داخلي ، ومن حيث الجوهر رؤية حديثة للعالم » (٦٧) ، إلا أنها لم تخل إطلاقاً من الغناء ، وليس التخلّص من الغنائية واتباع الأسلوب الدرامي وفقاً على أوزان أو بحور معينة راقصة أو رأكدة .

يقول عبد الصبور : « لو استطاع كتابنا المسرحيون وشعراؤنا الشباب أن يعرفوا ما الدراما بمجرد الحدس لتقدم مسرحنا وشعرنا تقدماً لا نظير له . ولكن الحدس ليس إلا نوعاً من المعرفة العليا التي تستدعي الماما تماماً متمثلاً بالتراث وتدرجياً ذوقياً مرفهاً ثم انطلاقاً حراً بعد ذلك » (٦٨) ، ولكن شعراءنا ، قبل أن يعرفوا الدراما بالحدس ، يضيّقون ذرعاً بالبناء المسرحي . انه يفترض موهبة عالية وثقافة واسعة وجهداً متواصلاً وصبراً لا ينفد وشهرة لا تظهر إلا بعد سنين ، ودون ذلك نظم قصيدة غنائية ونشرها في صحيفة أو الترنم بها في محفل ، ويبدو لي أن شعراء كثيرين حين يبدأون النظم يودون أن يتخلصوا

(٦٧) غالي شكري ، ص ١٠٠ ، وينظر : جلال المشري ، مسرح أو لا مسرح ،

القاهرة ١٩٧٥ ، ص ١٢٤ .

(٦٨) صلاح عبد الصبور ، وتبقى الكلمة ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٦ .

سريعا من لحظات الابداع التي تشترط قدرات خاصة في معاناتها والرفق بها .

« وكانت مهمة صعبة أن يتخلى الشاعر الغنائي عن صوته الخاص ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيتهم ، وأن يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية ليخلص الى خلق حوار متماسك يكون جزءاً من الحدث لا ينفصل عنه وتلك مسألة تتطلب مهارة وجهدا » (٦٩) .

ان عبد الصبور يدعو الى تقاليد مسرحية شعرية جديدة لا تقتصر على المسرحية وانما تمتد الى القصيدة الغنائية ، فمسرحياته شعر ان توخينا الشعر ، ودراما اذا تطلعنا الى قراءة مسرحية ، وقصة وحوار اذا شغلنا بالحدث وترعااته وحين تتحد هذه العناصر جميعا ، لدى المبدع والمتلقي ، تبدأ نهضتنا الشعرية المسرحية الحقيقية . واستطاع الشاعر أن يجمع ما بينها فهو رائد بعد شوقي في المحاولة الدرامية الجديدة التي لا يمكن أن تظهر بالشكل المتطور الذي عهدته أمم أخرى لها من التراث الدرامي ما يمتد الى آلاف السنين : « ان الوطن العربي يمتلك مآثر تاريخية مهمة ، وهي مآثر يمكن أن تتحول - عند الضرورة - الى فضاء رحب للابداع المسرحي وللتجمع الانساني ، فضاء نجح اليه كل سنة ، من أجل اللقاء اولا ، ثم من أجل طرح القضايا والتعبير عنها » (٧٠) .

وتبقى المسألة أكبر من هذا وذاك ... وتظل أوسع بكثير من شعر ونثر ومن غنائية ودراما . انها جوهر الحضارة في مظاهرها شتى ، وفرق كبير بين الشعر المقتعل البعيد عن الحياة والشعر النابع من تجربة حقيقية دون تزويق وتزييف ، والهوة قائمة بين النظم والشعر المبدع وظلت المسرحية « تكتب شعرا

(٦٩) أطيمش ، ص ٣٦٤ .

(٧٠) عبد الكريم برشيد ، ص ١٦ .

عمرها كله ، فيما عدا القرن الأخير • انها تحاول أن تعود في سنواتنا الأخيرة الى النبع الذي انحدرت منه ، وقد أسعفها على العودة ذلك التغير في مفهوم كلمة الشعر ، اذ لم تعد كلمة مرادفة للنظم ، بل أصبح بين الشعر والنظم مباينة أعمق من المباينة بين الشعر والنثر ، فالخلاف بين الشعر والنثر خلاف شكلي ، اما الخلاف بين الشعر والنظم فهو خلاف في الرؤية والاقتراب والتحقيق » (٧١) •

فما الذي يبقى لنا من محاولات درامية لشعراء عرب قدامى ومحدثين ؟
أظن ، بالرغم مما ورد في فصول هذا الكتاب ، يظل الكثير الكثير :
المستقبل ... وشرف المحاولة ... والقدرة الكامنة ... والموهبة التي لم
تفتقر اليها أبدا ... وأن نستمز أمة شاعرة ولكن ليس في المجال الغنائي
وحده •

لنتنظر ، اذن ، بدايات مسرحية أخرى تتسع وتعد منطلقا أدبيا
جديدا ، وثورة في الشعر ، وازافة الى التراث أجيالا وتجارب متداخلة وزمنا
متجلدا •

فهرست الاعلام

- ۱ -

- أسخيلوس : ۱۴ ، ۲۱ ، ۴۲ ، ۷۲
- أرسطو : ۱۴ - ۱۸ ، ۲۰ ، ۲۶ ، ۲۷ ، ۲۹ ، ۴۲ - ۴۴ ، ۶۰ ، ۶۲ ، ۶۳
- ۷۱ ، ۸۰ ، ۹۱ ، ۹۲
- أليوت : ۱۳ ، ۲۰ ، ۲۲ ، ۲۵ - ۲۷ ، ۷۶
- ابن سينا : ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۹ ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۶۰
- أرسطوفان : ۱۸
- أونيل : ۲۳ ، ۲۷ ، ۷۶
- بيسن : ۲۳ - ۲۵ ، ۲۷ ، ۱۰۱
- أنوي - جان : ۲۸ ، ۷۶
- أفلاطون : ۱۸ ، ۳۰ ، ۴۷ ، ۷۱
- إسماعيل - عز الدين : ۱۲ ، ۳۲ ، ۸۰ ، ۱۰۳
- إسكندر - فائز : ۲۳
- الأعرجي - محمد حسين : ۳۹ ، ۴۰ - ۴۴
- ابن رشد : ۴۳
- إبراهيم - اسحق بن : ۴۳
- الأيوبي - صلاح الدين : ۴۷
- أبو شنب - عادل : ۴۶ ، ۴۷ ، ۴۹ ، ۵۱
- ابن إياس : ۴۷
- الأسد - ناصر الدين : ۳۹ ، ۵۹
- ابن خلدون : ۴۰
- بوستل : ۴۵
- آشنلن - مارتن : ۴۹

- امرؤ القيس : ٥٩ ، ٦٦ .
- أبو نواس : ٦٤ ، ٧٩ ، ٨٠ .
- أبو تمام : ٦٤ ، ٧٠ ، ٨٠ .
- أباظه - عزيز : ٩٤ .
- أبو حديد - محمد فريد : ١٠١ ، ١٠٢ .
- أبو ماضي : ١٠٢ .
- أطيّمش - محسن : ٨٧ ، ٨٨ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٥ -
- أبو مراد - نبيل : ٨٨ .
- آربري : ٩٢ .
- الآلوسي - حسام : ١٠٤ .

- ب -

- بيكوك - رونالد : ٢١ .
- بروك - براد : ٢٤ .
- بينتلي - أريك : ١٢ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٩١ .
- يراندللو - لويجي : ٢٧ ، ٢٩ .
- بريخت : ٢٧ .
- بلينسكي : ١٢ .
- باقر - طه : ١٣ .
- بوجر : ١٧ .
- البياتي - عبدالوهاب : ٣١ .
- بدوي - مصطفى : ٣٠ ، ٩٣ .
- بلزوني : ٢٨ .
- بيكيت : ٤٦ .
- البيروني - أحمد : ٤٧ .
- البستاني - عبدالله : ٨٨ .
- بيرون : ٩١ .
- باكثير - علي أحمد : ١٠٠ ، ١٠١ .
- برشيد - عبدالكريم : ١١١ ، ١١٥ .

- ت -

- تشيكوف : ٢٢ ، ٢٧ .
- تومسن - جورج : ١٤ ، ٩١ .
- تيمور - أحمد : ٤١ ، ٤٧ .
- تابط شراً : ٧٠ .

- ث -

- تسبيس : ١٤ .
ثروة - يوسف عبدالمسيح : ١٢ ، ٢١ ، ٤٩ ، ١١٢ .

- ج -

- جويس - جيمس : ٢٨ ، ٧٦ .
جاسكوين - بامبر : ١٣ ، ٢١ ، ٢٢ .
جرير : ٤٠ ، ٤١ .
الجاحظ : ٤٤ .
الجوهري : ٤٠ .
جاد المولى - محمد أحمد : ٦١ .
الجبوري - جميل : ٦٤ .
جلال - محمد عثمان : ٨٧ .
جبران : ١٠٢ .
الجبوري - معد : ١٠٩ .
جواد - عبدالستار : ٩١ .
جيروودو - جان : ٩٢ .

- ح -

- الحموي - ابن حجة : ٤٧ .
الحكيم - توفيق : ٢٠ ، ٢٥ ، ٥٩ ، ٦٣ .
حمادة - ابراهيم : ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٢ .
حسنين - فؤاد : ٥٠ .
حنين : ٦٣ .
الحطيثة : ٦٩ .
حسين - محمد كامل : ٧٢ .
حسنين - طه : ٩٠ .

- خ -

- خري - محمد : ١٢ .
الخيام - عمر : ٤٨ .
خورشيد - فاروق : ٣٩ .
خلوصي - صفاء : ٦٦ ، ٩٣ .
الخفاجي - محمد علي : ١٠٩ .
خشبة - دريني : ٩٢ .

- د -

- دوسن : ۱۱
- درنکوثر : ۱۱ ، ۲۰ ، ۲۹
- دیوکس - اشلي : ۱۲ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۶۳
- دعبل : ۴۱
- دانیال - محمد بن : ۵۰ - ۵۲
- الدسوقي - عمر : ۴۶ ، ۴۸
- دغمان - سعدالدین : ۵۰
- الدليمي - نايف : ۵۰
- درایدن : ۹۳

- ر -

- رشدي - رشاد : ۱۸
- رولان - رومان : ۲۰
- الراعي - علي : ۲۵ ، ۳۸ ، ۴۵ ، ۹۳ ، ۱۰۲
- رفعت - محمد عزيز : ۲۵
- الرشیدي - جرجس : ۲۹
- الزهاوي - يعقوب : ۴۳
- الريب - مالك بن : ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۶
- رشدي - فاطمة : ۸۹
- راسين : ۹۳
- الرصافي : ۱۰۰

- ز -

- الزماني : ۷۰
- الزبيدي - علي : ۹۰ ، ۹۵
- الزهاوي : ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۱۱ ، ۱۲۸

- س -

- سناندرس : ۱۳
- سوفوكلیس : ۲۵ ، ۳۰ ، ۴۲
- سيارس : ۲۵
- سیندر : ۲۷
- ستريندبرج : ۲۷
- السياب - بدر شاكر : ۳۸ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۰۴ ، ۱۰۸ ، ۱۱۴
- سنارثر : ۷۶

- ش -

- شوقي - أحمد : ٦ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٨٨ - ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٩ ، ١٠٠ .
- شو - برنارد : ١٢ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٧٦ .
- شكسبير - وليم : ١٤ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٩٣ ، ١٠١ ، ١٠٧ .
- شرارة - حياة : ١٢ ، ٥٧ .
- الشابشتي : ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٧ .
- الشوباشي : ٤٠ ، ٦١ ، ٦٩ ، ٩١ .
- الشواف - خالد : ٦٣ ، ٩٩ ، ١٠٩ .
- شلي : ٩١ .
- شكري - عبدالرحمن : ١٠١ .
- الشرقاوي - عبدالرحمن : ١٠٨ .
- شوكت - محمود حامد : ٩٣ .
- شكري - غالي : ١٠٩ ، ١١٢ ، ١١٤ .

- ص -

- الصالحي - عزمي : ١٣ .
- صالح - أحمد رشدي : ٢٥ .
- الصبان - رفيق : ٤٣ .
- الصفدي - صلاح الدين : ٥٠ .
- الصائغ - يوسف : ٧٦ .
- صنوع - يعقوب : ٨٧ .
- صالح - مدني : ١١٠ .

- ض -

- ضيف - شوقي : ٩٠ .

- ط -

- طه - علي محمود : ٦ ، ١٠٤ .
- الطناحي - طاهر : ١٣ ، ٩٣ .
- الطاهر - علي جواد : ١٣ - ١٥ ، ٥٨ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ١١٣ .
- طليحات - زكي : ٥١ ، ٩٤ .
- طرفة : ٥٩ .

- ع -

- عبدالصبور - صلاح : ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ١٠٩ - ١١٦ .

- عوض - لويس : ١٤ ، ٢٥ - ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ٦١ ، ٩٤ .
- عياد - محمد شكري : ١٤ ، ٨٠ ، ١١٠ .
- عامر - عطية : ١٨ ، ٣٠ ، ٦٠ ، ٧١ ، ١٠٨ .
- العزاوي - عباس : ٤٠ ، ٤٧ .
- عبدالكريم - وجيه الدين : ٤٧ .
- عنقرة : ٥٩ ، ٨٨ .
- عبدالرحمن - عائشة : ٦٤ .
- عمر بن ابي ربيعة : ٧٦ ، ٧٧ .
- العشماوي - محمد زكي : ٦١ .
- عزام - محمد عبده : ٨٠ .
- العالم - محمود أمين : ٨٣ ، ١٠٨ ، ١١٠ ، ١١١ .
- عبدالمطلب - محمد : ٨٨ .
- العقاد - عباس محمود : ١٠١ .
- عريضة - نسيب : ١٠٢ .
- عيد - رجاء : ١٠٨ .
- العشري - جلال : ١١٤ .

- غ -

- الغزولي : ٤٧ .
- هانم - شكري : ٨٨ .
- غلاب - محمد : ٩٢ .

- ف -

- فاضل - عبدالحق : ١٣ .
- فلكنر : ١٣ .
- فتحي - محمد : ١٣ .
- فيفا - لوب دي : ٢١ .
- فاغنر : ٢٨ .
- فركسون - فرانسيس : ٢٩ .
- الفرزدق : ٤١ .
- فيرمان : ٣٨ .
- فهمي - ماهر حسن : ١٠١ .

- ق -

- القنائي - ابو بشر متى بن يونس : ١٤ ، ٤٢ .
- القاضي الفاضل : ٤٧ .
- القبانى - أحمد ابو خليل : ٤٩ ، ٨٧ .
- القشاش - حسن : ٤٩ .
- القرشي : ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٩ .
- القيسي - نوري : ٧٣ .

- ك -

- كرومي - عوني : ١٣ .
- الكاظم - صالح : ١٤ .
- كراتيس : ١٤ .
- كورني : ٩٣ ، ١٥ .
- كمال الدين - محمد : ٣٨ ، ٣٩ ، ٦١ ، ٦٤ .
- كالي - باول : ٤٥ .
- الكتبي - ابن شاكر : ٤٧ .
- كولدزير : ٦٣ ، ٦٩ .
- كريمير : ٦٦ .
- كوكتو : ٧٦ .
- كوليرج : ٩١ .
- كيتس : ٩١ .

- ل -

- ليچ - كليفورڊ : ١٣ .
- لؤلؤة - عبدالواحد : ١٣ .
- لوركا : ٢٢ ، ٢٥ .
- لوج - ديفد : ٢٩ ، ٢٥ .
- لنداو - يعقوب : ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٨٩ ، ٩٢ .
- لبيد : ٦٠ ، ٦٨ .

- م -

- محمود - زكي نجيب : ١٥ ، ٦٢ ، ٩٢ .
- ماركليوث : ١٦ ، ١٩ ، ٢٩ ، ٤٢ ، ٤٣ .
- مندور - محمد : ٢٠ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٨٨ ، ٩٠ .

- موليير : ٢١ ، ٩٣ .
- محمد - محمد اسماعيل : ٢٩ .
- المغازي - أحمد : ٣٨ .
- المتوكل : ٤٣ .
- المستعصم : ٤٤ .
- المقريري : ٤٧ .
- مدحة باشا : ٤٩ .
- المتنبي : ٦٤ ، ٨١ .
- مبارك - محمد : ٦١ .
- المهري : ٦٤ ، ٨١ .
- الملوحي - قيس بن : ٩٢ .
- مطران - خليل : ١٠٠ .
- الملايكة - نازك : ١٠١ .

- ن -

- نبيير - كارستن : ٣٨ .
- نجم - محمد يوسف : ٣٨ ، ١٠١ .
- نصيف - جميل : ٥٩ ، ٨٧ .
- نيكلسن : ٦٦ .
- ناصف - علي النجدي : ٦٦ ، ٦٩ .
- الثنافة الديباني : ٦٧ ، ٦٨ .
- النقاش - مارون : ٨٧ .
- النديم - عبدالله : ٨٨ .
- ناجي - ابراهيم : ١٠٤ .
- نعيمة - ميخائيل : ١٠٢ ، ١٢٨ .

- ه -

- هيرودوت : ١٤ ، ٩٢ .
- هيجو - فكتور : ١٥ .
- هوميروس : ١٦ ، ٢٠ ، ٤٢ .
- هاي : ١٧ .
- هلال - محمد غنيمي : ٤٥ ، ١٢٦ .
- هايود - جون : ٨٨ ، ٩٣ ، ٩٤ .

- و -

- وليمز - ريموند : ۲۳ ، ۲۶ ، ۲۸
- وردزورث : ۹۱

- ي -

- ييتس : ۲۰ ، ۲۵ - ۲۸ ، ۸۲
- يونيسكو : ۴۶
- اليازجي - خليل : ۸۷
- يوربيدس : ۱۰۸
- ياسين - رشيد : ۱۰۹

المراجع

١ - العربية

ا

- الأسد - الدكتور ناصر الدين : القيان والغناء في العصر الجاهلي ، القاهرة ١٩٦٨ .
أليمش - الدكتور محسن : الشاعر العربي الحديث مسرحيا ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٧ .
الأعرجي - الدكتور محمد حسين : فن التمثيل عند العرب ، الموسوعة الصغيرة - وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٨ .
إسماعيل - الدكتور عز الدين : الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمنوية ، القاهرة ١٩٦٧ .
أبو تمام - ديوان الحماسة ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٢٧ . ديوان أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، المجلد الأول ، القاهرة ١٩٦١ .
أبو شنب - عادل : مسرح عربي قديم « كراكوز » ، دمشق بلا تاريخ .
الألوسي - الدكتور حسام : مجلة الكلمة ، العدد ٦ ، النجف ١٩٦٧ .
أبو حديد - محمد فريد : مجلة الرسالة ، العدد ١٢ ، القاهرة ١٩٣٣ .
أبو مراد - نبيل : مجلة المستقبل ، العدد ١٠٦ ، باريس ١٩٧٩ .

ب

- باكثير - علي أحمد : أخناتون ونفرتيتي ، القاهرة ١٩٦٧ . فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٤ .
بدوي - الدكتور مصطفى : دراسات في الشعر والمسرح ، القاهرة ١٩٦٠ .
باقر - الدكتور طه : ملحمة جلجامش ، ط ١ ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧١ .
البياتي - عبد الوهاب : مجلة المسرح والسينما ، بغداد ١٩٧٢ .
يرشيد - عبد الكريم : في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي ، مجلة الاقلام ، العدد ١٠ ، بغداد ١٩٨٠ .

ت

- تيمور - احمد : خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ، القاهرة ،
• ١٩٥٧
تيمور - محمد : مؤلفات محمد تيمور كامل ومؤلف للمسرح ، ج ٢ ، القاهرة
• ١٩٧٣

ث

- ثروة - يوسف عبد المسيح : الشعر والفنون ، مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان
المريد الثالث ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٤ •

ج

- جاد المولى - محمد احمد وآخرون : قصص العرب ، ٤ أجزاء ، القاهرة ١٩٣٩ •
الجبوري - جميل : «دراسة في التراث العربي المسرحي» ، مجلة المورد ، العدد ٤ ،
بغداد ١٩٧٤ •
جواد - عبد الستار : فن المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة - وزارة الثقافة
والاعلام ، بغداد ١٩٧٩ •
الجبوري - معد : شموكين (مسرحية شعرية) ، بغداد بلا تاريخ •

ح

- حمادة - ابراهيم : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، القاهرة ١٩٦٣ •
حسين - طه : حافظ وشوقي ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٥٥ •
الحكيم - توفيق : فن الأدب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٣ • الملك أوديب ، القاهرة
بلا تاريخ •
حسنين - فؤاد : «مقالة عن ابن دانيال» - مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ •
حسين - محمد كامل : من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى ، بيروت
• ١٩٦٠

خ

- الخفاجي - محمد علي : ثانية يحيى الحسين (مسرحية شعرية) ، النجف ١٩٧٢ •
خشبة - سامي : قضايا المسرح المعاصر ، بغداد ١٩٧٧ •
خورشيد - فاروق : في الرواية العربية - عصر التجميع ، الاسكندرية بلا تاريخ •

د

دغمان - سعد الدين حسن : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي ،
بيروت ١٩٧٣ .

ر

رشدي - رشاد : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، القاهرة ١٩٦٨ .
الراعي - علي : مسرحيات ومسرحيون ، القاهرة ١٩٧٠ . بعض مظاهر الدراما
العربية الحديثة ، بحث بالعربية تضمنته دراسات في الأدب العربي الحديث ،
عنى بنشرها أوستل ، باث ١٩٧٥ . مقال في مجلة العربي ، العدد ٢٣٠ ،
الكويت ١٩٧٨ .

ز

الزهاوي - جميل صدقي : ديوان الزهاوي ، القاهرة ١٩٢٤ .
الزبيدي - الدكتور علي : الشعر والفنون ، مختارات من الابحاث المقدمة لمهرجان
المريد الثالث ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٧٤ .

س

السياب - بدر شاكر : ديوان بدر شاكر السياب ، بيروت ١٩٧١ . مجلة الآداب ،
العدد ٦ ، بيروت ١٩٦٤ .

ش

الشابشتي - الديارات ، تحقيق كوركيس عواد ، ط ٢ ، بغداد ١٩٦٦ .
الشوباشي - محمد مفيد : رحلة الأدب العربي الى اوربا ، القاهرة ١٩٦٨ .
الشواف - خالد : شمسو (مسرحية شعرية) ، بيروت ١٩٥٢ . مجلة الأفق الجديد ،
العدد ١٥ ، بغداد ١٩٦٢ .
شوكت - محمود حامد : الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ، القاهرة
بلا تاريخ .
شكري - غالي : شعرنا الحديث .. الى أين ، القاهرة ١٩٦٨ .
شرارة - الدكتورة حياة : « بيلنسكي والأجناس الأدبية » ، مجلة الثقافة ، العدد
١١ ، ١٢ ، بغداد ١٩٧٩ .

ص

- الصفدي - الامام صلاح الدين بن ايبك الصفدي : المختار من شعر ابن دانيال ، تحقيق محمد نايف الدليمي ، الموصل ١٩٧٩ .
صدقي - عبد الرحمن : المسرح في العصور الوسطى ، القاهرة ١٩٦٩ . « حياة الشاعر من شعره » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ .
الصالحى - الدكتور عزمي : « أولية المسرح » ، مجلة كلية الآداب ، العدد ١٤ ، بغداد ١٩٧١ .
الصايغ - يوسف : اعترافات مالك بن الربيع ، بغداد ١٩٧٢ .

ض

- ضيف - الدكتور شوقي : شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ١٩٥٣ .

ط

- الطاهر - الدكتور علي جواد : مقدمة في النقد الأدبي ، بيروت ١٩٧٩ . « اللوحة في الشوقيات » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ . مقابلة أدبية - صحيفة الثورة ، بغداد ٨-٥-٧٨ .
طليمات - زكي : التمثيل ، التمثيلية ، فن التمثيل العربي ، الكويت بلا تاريخ .

ع

- عامر - عطية : النقد المسرحي عند اليونان ، بيروت ١٩٦٤ .
عبد الصبور - صلاح : مأساة الحلاج (مسرحية شعرية) بيروت ١٩٦٥ . الاميرة تنتظر (مسرحية شعرية) بيروت بلا تاريخ . مسافر ليل (مسرحية شعرية) بيروت ١٩٦٩ . بعد أن يموت الملك (مسرحية شعرية) بيروت ١٩٧٣ .
وتبقى الكلمة (دراسات نقدية) بيروت ١٩٧٠ .
عبد الرحمن - عائشة : جديد في رسالة الفقرا ، بيروت ١٩٧٣ .
عوض - لويس : دراسات في أدبنا الحديث ، المسرح - الشعر - القصة ، القاهرة ١٩٦١ . في الأدب الانجليزي الحديث ، القاهرة ١٩٥٠ . دراسات عربية وغربية ، القاهرة ١٩٦٥ .
العشناوي - محمد زكي : دراسات في النقد المسرحي ، القاهرة ١٩٦٨ .
عياد - شكري محمد : تجارب في النقد والأدب ، القاهرة ١٩٦٧ .
العالم - محمود امين : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر ، بيروت ١٩٧٣ .
العزاوي - عباس : تاريخ الأدب العربي في العراق ، بغداد ١٩٦٠ .

- العشري - جلال : مسرح أو لا مسرح ، القاهرة ١٩٧٥ .
عيد - رجاء : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ١٩٧٤ .

ف

- فاضل - عبد الحق : هو الذي رأى ، بيروت ١٩٧٢ .
فهمي - الدكتور ماهر حسن : تطور الشعر العربي في مصر ، القاهرة ١٩٦٨ .

ق

- القرشي : جمهرة أشعار العرب ، بيروت ١٩٦٣ .
القيسي - الدكتور نوري : شعراء أمويون ، القسم الأول ، الموصل ١٩٧٦ .

ك

- كمال الدين - محمد : العرب والمسرح ، كتاب الهلال ٢٩٣ ، القاهرة ١٩٧٥ .
كالي - باول : « مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ .
كرومي - عوني : « اطروحة في المسرح العراقي القديم » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ .

م

- مندور - الدكتور محمد : في الميزان الجديد ، القاهرة ١٩٤٤ . المسرح ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٣ . كتابات لم تنشر ، القاهرة بلا تاريخ . « مسرحيات شوقي » ، مهرجان شوقي ، القاهرة ١٩٦٠ .
مطران - خليل : ديوان الخليل ، ج ١ ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٧ .
مبارك - محمد : « توطئة لمسرحيات عربية من خيال الظل » ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ١٩٧٩ .

ن

- نعيمية - ميخائيل : الآباء والبنون (مسرحية) ، نيويورك ١٩١٧ . الفريال ، القاهرة ١٩٢٣ .
نجم - الدكتور محمد يوسف : المسرحية في الأدب العربي ١٨٤٧-١٩١٤ ، بيروت ١٩٦٧ . الأدب العربي في آثار الدارسين ، بيروت ١٩٦١ .
ناصر - علي النجدي : القصة في الشعر العربي الى أوائل القرن الثاني الهجري ، القاهرة بلا تاريخ .
نصيف - الدكتور جميل : مقدمة في دراسة المسرح العربي ، مجلة كلية الآداب ،

- العدد ١٥ ، بغداد ١٩٧٢ • احمد أبو خليل القباني ، مجلة كلية الآداب ،
العدد ١٩ ، بغداد ١٩٧٤ •

هـ

- هلال - الدكتور محمد غنيمي : الأدب المقارن ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٦٢ • النقد
المسرحي ، بيروت ١٩٧٥ •

٢ - الأجنبية

- أرسطو : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي
من السرياني الى العربي ، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة
العربية الدكتور شكري محمد عياد ، القاهرة ١٩٦٧ •
اشلن - مارتن : تشريح الدراما ، ت يوسف عبد المسيح ثروة ، بغداد ١٩٧٨ •
بينتلي - أريك : نظرية المسرح الحديث ، ت يوسف عبد المسيح ثروة ، منشورات
وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٥ • المسرح الحديث ، دراسة في الدراما
ومؤلفيها ، ت محمد عزيز رفعت ، القاهرة ١٩٦٥ •
بيرندالو - لويجي : من الاعمال المختارة ، ت محمد اسماعيل محمد ، الكويت ١٩٧٣ •
تومسن - جورج : أسخيلوس وأثينا ، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما ،
ت الدكتور صالح الكاظم ، بغداد ١٩٧٥ •
جاسكوين - بامبر : الدراما في القرن العشرين ، محمد فتحي ، القاهرة بلا تاريخ •
ديوكس - أشلي : الدراما ، ت محمد خيرى ، القاهرة بلا تاريخ •
عزيزة - محمد : الاسلام والمسرح ، ت رفيق الصبان ، القاهرة ١٩٧١ •
ليج - كليفورد : المأساة ، ت الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ١٩٧٨ •
لنداو - يعقوب : دراسات في المسرح والسينما عند العرب ، ترجمة وتعليق احمد
المفازي ، القاهرة ١٩٧٢ •
وليمز - ريموند : المسرحية من ابسن الى اليوت ، ت فايز اسكندر ، القاهرة ١٩٦٣ •

- Alvarez, A. *The New Poetry*, London 1971.
- Butcher, S.H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*. New York 1951.
- Badawi, M.M. *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*. Cambridge University Press 1975.
- Coombes, H. *Literature and Criticism*, A Pelican Book 1977.
- Dawson, S.W. *Drama and the Dramatic*, Norfolk, 1977.
- Drinkwater, John. *The Outline of Literature*, Edited by John Drinkwater, London .
- Eliot, T.S. *Poetry and Drama*. The Theodore Spencer Memorial lecture, Harvard University, November 21, 1950, London.
- Everyman's Encyclopaedia. Vol. 4. Fabbri and Partners Limited, London 1976.
- Flickner, R.G. *The Greek Theater and the Drama*, Chicago 1922.
- Fairman, H.W. *The Triumph of Horus, an ancient Egyptian sacred drama*, translated and edited by H.W. Fairman, with a Chapter by Newton and Pool, London 1974.
- Filshtinsty, I.M. *Arabic Literature*, Moscow 1966.
- Goldziher, I. *A Short History of Classical Arabic Literature*, Translated, revised and enlarged by T. Desomogyl, Berlin 1966.
- Haigh, A.E. *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford 1896.
- Haywood, J.A. *Modern Arabic Literature, 1800-1970, An Introduction with extracts in translation*, London 1971.
- Lodge, D. *20th Century Literary Criticism, A reader*, Edited by David Lodge Longman. London 1972.
- Lucas, F.L. *Style*, London 1964.

- Mustafa, M.Y. Antecedents of Modern Arabic Drama, M. Litt
[Thesis], Cambridge University Library.
- Margoliouth, D. *Analecta Orientalia AD Poetican Aristotelean*, Lon-
dini 1887.
- Ostle, R.C. *Studies in Modern Arabic Literature*, Edited by R.C.
Ostle, Bath. England 1975.
- Nicholson, R.A. *Literary History of the Arabs*, Cambridge 1956.
- Partridge, A.C. *Modern Prose, A Twentieth Century selection* edited
by A.C. Partridge, London 1969.
- Roberts, W.R. *Greek Phetoric and Literary Criticism*. New York
1928.
- Sanders, N.K. *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia*.
London 1971.

الفهرست

٥	مقدمة
	الفصل الأول
٩	الدراما والشعر
	الفصل الثاني
٣٥	بعض مظاهر التمثيل عند العرب
	الفصل الثالث
٥٥	أصول درامية في الشعر العربي
	الفصل الرابع
٨٥	المحاولات الدرامية الأولى
١١٧	فهرست الاعلام
١٢٧	المراجع

رقم الايداع في المكتبة الوطنية - بغداد
(٥٧٧) لسنة ١٩٨٢

دار الحرية للطباعة - بغداد
١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م